aljadeedmagazine.com
فكر حر وإبداع جديد

الجديد

السنة الثامنة

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
سبتمبر/أيلول 2022 العدد 92

خيري الذهبي
الرواية ديوان العرب

الجَنّة المفقودة

مغامرة السارد العربي قاصاً وروائياً



ISSN 2057-6005
9 772057 600113 92

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
بيرسا كوموتسي، ابراهيم الجبين
رشيد الخيون، هيثم حسين، مخلص الصغير
فرانشيسكا ماريا كوراو، مفيد نجم
محمد حقي صوتشين، وائل فاروق
عواد علي، شرف الدين ماجدولين

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
أحمد يازجي، ريم يسوف، أحمد قدور
فؤاد حمدي، علا الأيوبي، حسين جمعان
زينة سليم مصطفى، باية محي الدين
محمد إيسياخم، محمد خدة، ياسر حمود
محمد الأمين عثمان، ساشا أبو خليل، آلاء حمدي
عبدالله مراد

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



هذا العدد

هذا العدد، إلى جانب الكتابات الفكرية والأدبية والفنية الشهرية والرسائل وعروض الكتب، والسينما والتشكيل، والظواهر البصرية في الفن، بالرواية والسرد القصصي من خلال ملفين، الأول تحت عنوان "سرد عربي" شاركت فيه أقلام نقدية عربية (من اليمن، العراق، مصر، المغرب، تونس): أماني الصيفي، محمود فرغلي، حمزة قناوي، عبداتي بوشعاب، ناهد راحيل، لؤي عبدالإله.

وأفرد العدد حيزا واسعاً لتجربة الكاتب خيري الذهبي، بوصفها علامة روائية عربية، فضم الملف مقالات ودراسات نقدية وشهادات في تجربته الأدبية والفكرية، شارك فيه نقاد وكتاب من سوريا، فلسطين، مصر، العراق، الأردن: خلدون الشمعة، أحمد برقاوي، فواز حداد، أحمد سعيد نجم، ممدوح فراج النابي، يوسف وقاص، محمد منصور، عواد علي، علاء رشيدي، محمد جميل خضر، فارس الذهبي. وضم الملف مقالة للروائي الراحل غالب هلسا، ومقالتين للذهبي نفسه، الأولى في الكتابة الروائية والثانية من دفتر يوميات يحفر في ذاكرة دمشق، وأخيراً احتوى الملف على حوار استعادي مع الذهبي كان أجراه الناقد الفلسطيني أنطوان شلحت في تونس ونشر في صحيفة الاتحاد الحيفاوية، في مقدمة الحوار رأى المحاور أن الكاتب استلهم في تجربته الأدبية الشكل الروائي لـ"ألف ليلة وليلة"، وهو الشكل الدائري حلزوني البناء والمخالف للشكل الغربي الأوروبي هرمي البناء، حيث البداية والذروة ثم النهاية، ما كان يكترث له الذهبي هو فكرة الاستمرارية، كل الأشياء تبدأ لئلا تنتهي فهي تعطي البداية لغيرها.

في العدد أيضا مقالتان في الشعر العراقي، الأولى من نادية هناوي في نقد التجييل الشعري الستيني، والثانية من علي تاج الدين عن الأسطوري والسياسي في الشعر العراقي التسعيني.

في هذا العدد تواصل "الجديد" مغامرتها الفكرية والأدبية بالإضاءة على جملة من القضايا الشاغلة في الثقافة العربية، مؤكدة على حرية المبدع والمفكر، مترجمة ببلاغة حديثة شعارها الذي انطلقت به قبل ثماني سنوات: "فكر حر وإبداع جديد" ■

المحرر

أحمد الوعري

■ لوحة الغلاف للفنان أحمد الوعري



المحتويات

العدد 92 - سبتمبر/ أيلول 2022

غلاف العدد الماضي أغسطس/آب 2022

النبع الأخير للضوء

سؤال الشعر وموقع الشاعر في العالم

الشعر سؤال، ولكن هل يمكن للشاعر أن يفكك بنفسه هذا السؤال في شعره؟ هل يستطيع الشاعر أن يمدد قصيدته على المشرحة ويعمل فيها قراءة القارئ الناقد، وهو ما يفعله بعض الشعراء في حواراتهم حول الشعر؟ ربما كانت المحاولات الأكثر رصانة وموضوعية في التشاكل مع أسئلة الشعر موجودة في تلك الانتباهات النقدية النابهة التي تقرأ الشعر وتصدر غالباً عن نقاد شعراء، وأحيانا عن نقاد احترفوا النقد.

مهمة الشاعر تنتهي مع السطر الأخير في قصيدته، والكلام على الشعر أصعب من كتابة الشعر.

أحيانا، في لحظات اليأس من واقع القراءة أرى في خطابات الشاعر الموازية لشعره ضرباً من عبث لا طائل من ورائه. وفي كل الأحوال، ليس من الحصافة أن يستعرض الشاعر شعره في السوق كمروّج لسلعة، من الأفضل أن يذهب القارئ إلى القصيدة ليقرر بنفسه ما يحب وما لا يحب. لا يستطيع الشاعر أن يكون شاعر القصيدة وناقدها، ولو حدث شيء كهذا فهو عنوان عريض لموت القراءة.

أما الناقد في الشاعر، فهو موجود مقيم أصلا في صلب العملية الإبداعية، في قلب التجربة وفي لحظة الكتابة نفسها، إنه ناقد سرّي يرقب ويتصرف، وهو لا يبرح مقيما في الظل إلى أن تفتح القصيدة الباب وتخرج من البيت.

***

عندما يخلص الشاعر لفكرة الشعر، عندما لا يجعل الشاعر من قصيدته خادماً لغرض عبر شعري، مأرب اجتماعي، إذ ذاك تولد الأجنحة ويحلق طائر الشعر في فيافي العالم وغاباته، وفوق مدنه متحديا سطوتها وقساوتها ونسبيتها أيضاً، الشاعر لا ينطق إلا بصوته الشخصي معبراً عما يختلج في أعماقه، وما يمور في وجدانه العميق فلا يعود قناعاً لفكرة أو ممثلا لجماعة، أو لاعباً لدور.

***

في المبتدأ والختام القصيدة عمل مع اللغة، عمل شاق. ممتع وشاق. لا قصيدة من دون مواجهة شرسة مع مألوف اللغة للخروج بها عن عادياتها، مواجهة تعكس طبيعة العلاقة للشاعر بذاته وبالعالم، وهو عمل في مختبر للخلق والابتكار أحياناً ما يشبه نهراً تغتسل فيه الكلمات لتعود نقية من مرجعياتها ومحمولاتها السالفة، وأحياناً يكون مرجلا تنصهر فيه الكلمات وتخرج وقد حملت السمات الخاصة بشاعر، فإذا بالقصيدة عمارة ذات شيفرة ورائية وأسرار تتخلل الصياغات والتراكيب والإيقاعات والموضوعات التي لا يمكن أن تصدر عن شخص آخر غيره، في هذه الصيرورة تتخلّق الميزات والميول الخاصة، والطابع الفريد، والتاريخ الشخصي لشاعر.

***

الشاعر لا يختار موضوعاته، فهي ثمرة صيرورة مرتبطة بمنظومة (وصادرة عنها) من التأملات والنزوات والهواجس والتفكر، والانفعالات والتهيؤات والمواقف التي تتضافر وتتحول إلى بؤرة تخرج من شرنقتها فراشة القصيدة.

***

بعين الشاعر، يتكشف الأمر، اليوم، وبوضوح أكبر من ذي قبل، عن هشاشة في انتماء المثقف العربي لفكرة الكرامة وازدواجية مهلكة في علاقة الكاتب بالسلطة، فالكاتب في دولة العسكر العربي زبون عند السلطة مرتعد الفرائص، مرة بمرتبة قنّ وأخرى بمرتبة مهرّج. ويمكن أن يلعب دور المصيدة الثقافية لصالح جماعة الطاغية. الإشارة، هنا، إلى شخصيات أدبية هزلية عابرة للجغرافيا، ما تزال تتقافز هنا وهناك بقاموس شفاهي عائم وكلام يصلح في لحظة المقتلة للتأويل على وجوه شتى، فصاحبه خارجي في الخارج، وداخلي في الداخل. والطريف أنه يعرف أن الجميع يعرف أن أمره معروف!

لا ألوم الأسرى في مدن الطغيان العربي، لكنني ألوم المتبرعين في تبيض صفحة الجريمة بتقديم صور زائفة عن حرية الحركة من مدن الطغيان وإليها!

***

ولو عدنا إلى فكرة الموقف الأخلاقي للشاعر، وموقع الشاعر في التاريخ، فإن سوء الصور التي سلفت لا يساوي شيئاً أمام السقطات المتكررة للشاعر خصوصا عندما يوصف بأنه حداثي، فقد ظل هذا النموذج من الشعراء ينادي بالثورة على القديم ويبشر بحرية الشاعر بوصفه صوت الكينونة إلى أن طرقت الحرية الباب على شعبه، فإذا به يرتجف من الفكرة، وينكر على من

فؤاد حمدي

اعتبروه شاعرهم حقهم بالخروج على الطغيان. ومع مرور الوقت وكلّما أهرق دم تحت رايات تلك الكلمة، كلمة الحرية، وكلما سقطت زهرة من أزهار الشباب مضرّجة بدمها، ابتكر هذا الشاعر لثورة شعبه من الرهاب صوراً، وطاف بتلك الصور المفزعة المعمورةَ مشهراً بانتفاضة شعبه بلغة حربائية تتلون بألوان المكان المُضيف ومواضعات الزمان، مزيناً خطابه المراوغ بصور مثالية وأخرى مستحيلة لفكرة الثورة، ليسوغ رفضه لها وإنكارها على شعبه. فهي مقبولة في تونس ومصر ومن قبل في طهران، ومرفوضة في سوريا ولبنان!

***

عندي أن الشاعر ليس مطلوباً منه أن يكون على وفاق أو انسجام مع المعارضات السياسية، لكن موقع الشاعر أن ينطق، على الدوام، باسم العنق ضد السكين أيا كان صاحب العنق وأيا تكن اليد التي تحمل السكين. ألاّ يبتلع الشاعر لسانه أمام هول الجريمة، وألاّ يزيف الصور خوفاً من بطش الطغاة، أو تواطؤاً معهم أيا يكن الدافع أو السبب، وإلا كيف يكون الشاعر رائيا؟ وكيف يكون ضمير عصره؟ كلامي لا يسمي شاعراً دون غيره ممن خذلوا شعوبهم، وهو يشمل غير واحد ممن ملأوا صحائف النصف الثاني من القرن العشرين بخطابات الحرية والحداثة ليتبين لنا أخيراً أنها خطابات زائفة.

***

السؤال الأخلاقي الكبير، أخيراً، هو عن قدرة الشعر على ابتكار الأمل، فالشعر بالنسبة إلى الشاعر هو المصدر الأخير للضوء وما تبقى ظلام مطبق. وجوابي أن إقامة الشاعر في المكان هي المجاز أما الإقامة الحقيقية له فهي في اللغة، المكان حيز للوجود العابر، وقصيدة الشاعر شرفته على العالم ونشيده الكوني. وإذا كان الحلاج اعتبر البعد والقرب واحداً، فإن الشاعر هو صوفي العصور كلها، وهو من أهل الخطوة، بطرفة عين يطوي بقصيدته الأرض، لسان يلهج بالحق، وقلب يخفق للجمال. من أبعد مكان في الأرض يسمع الصوفي صوت اهتزاز العشب في أرضه الأولى التي نفي منها وقد هبّ عليها هواء الحرية، وتبلغه صرخة الألم التي ندت عن جريح سقط تحت راية الحرية، ليكون أول ما يكون صوت الثائر على الطغيان، ولسان الضحية. بالكلمات يعمر الشاعر المدن ويحرس الأحلام، وبالكلمات يقاتل الظلام ويصنع الأمل.

***

من واجب الشاعر العربي اليوم أن يكون له سهم في إخراج الشعرية العربية من مأزق الركود والعادية والتكرار الممل للموضوعات نفسها التي يتقاسمها السواد الأعظم من الشعراء مشرقاً ومغرباً، وقد بلغ التشابه في الكتابة الشعرية حد التماثل السيامي، فباتت القصيدة الحديثة (وهي في زماننا تسمّى قصيدة النثر) خزانة مسبقة الصنع، تُجمع أجزاؤها عن طريق دليل مكتوب بسبع لغات يرشد الشاعر إلى موضع كل قطعة من الخزانة، وكيفية جمع أجزائها وتراكيبها وموضع البرغي والمسمار والعزقة والمفصلة.. إلخ. فهي قصيدة مسبقة الصنع.

لكأن في مدينة الشعراء صندوقا كبيرا مبذولا لكل واهم ينهل منه مفردات وتراكيب وصيغاً وموضوعات ومعها استعارات ومفارقات وإيقاعات، ويصوغ قصيدته، وهو ما يجعل من القصيدة نسخة من غيرها، وغيرها نسخة من أغيارها، فلا يعود لدينا في مدينة الشعر من بضاعة الشعر سوى تلك الصناعة المهترئة وذلك "اليقين الشعري" البالي.

***

الشاعر ليس مجرد صائد صيغ على طريقة صائد الفراشات، الشاعر مغامر، ومن طبع المغامر أن يكون جوّاب عوالم. والشعر، أولا وأخيراً، شغف شخصي، فرح بالكلمات، ورحلة شديدة الخصوصية في تأمّل الحياة والصيرورة الإنسانية، وهو وسيلة لهدم الجدران بين الأزمنة، وفتح النوافذ، جميع النوافذ على جهات الأرض وهواء الوجود، والشعر عنوان ابتكار الأمل. وهنا عند هذه النقطة ثمة ما يفسر ولع الشاعر بالتواريخ والأساطير والأقنعة والشخصيات الميثولوجية والسرديات الكبرى.

***

سؤال الترجمة

العرب لم يهتدوا بعد إلى جواب شاف عن سؤال الترجمة. وهو سؤال ينفتح بنا على أكثر من سؤال، وأولها: ما الغاية من الترجمة من لغة من اللغات وإليها؟ وعلى عاتق من تقع ترجمة أدب أمة إلى لغات أمم أخرى؟

الثقافات الأخرى حسمت هذين السؤالين، معتبرة أن من واجباتها ترجمة آدابها إلى اللغات الأخرى، فالثقافة أحد الأوجه المعبرة عن قوة أمة ومكانتها بين الأمم. وعلى هذا الأساس حددت واجباتها بإزاء أدبها وفكرها.

العرب في عصرنا مازالوا حائرين وسط عالم يشعرون بغربة كبيرة عنه. بل إن بعضهم يشعر أن هذا العصر ليس له! حيرتهم وعجزهم عن الانخراط الفاعل في صنع عالمهم، والمشاركة في صناعة العالم تجعلهم ينتظرون من الآخرين أن يقوموا بالمهمة نيابة عنهم! لكأنهم أمة استنامت إلى كونها غير قادرة على معرفة مواطن الإبداع لديها، ولم تعد تملك الثقة بما تملك، وتريد من الآخرين اكتشاف ذلك عندها، ما يجعلها غير مهيأة لأن تكون فاعلة في ثقافة العصر. من هنا لا بد أن نبدأ لكي نفهم ما يبدو فوضى عربية اسمها الترجمة، حيث لا خطط، لا أولويات، لا برامج للترجمة تقف وراءها هيئات ثقافية عربية رسمية أو أهلية مدعومة من الدولة والمجتمع تعنى بنقل الأدب، وهو ما ترك الباب مفتوحا على المبادرات الشخصية، والعلاقات الشخصية والمعايير الشخصية في صناعة فرصة الترجمة، فمن يصنع الفرصة ليس الخطة، وإنما مبادرة الكاتب نفسه، فهو من يختار وهو من يسعى لأدبه حضوراً في ثقافة أبعد من ثقافته، بعد ذلك هناك الطلب الأجنبي على الأدب، وغالبا ما يتمثل في طلب يأتي من أكاديمية، أو مهرجان أدبي، أو صندوق ثقافي، أو برنامج للاجئين (الأخير بات الموضة الأشيع مع كل موجة من موجات اللجوء) وهنا تتداخل أولويات الأكاديمية، والمهرجان والصندوق الثقافي، مع برامج اللجوء وسياسات الدول وتتحول القصيدة والقصة والرواية واليوميات إلى وثائق اجتماعية وتقارير تساعد في فهم أحوال جماعة لغوية تنتمي إلى مجتمعات مأزومة أكثر منها عملاً إبداعيا. ولو استثنينا بعض دور النشر الغربية العريقة التي تركت الباب منفرجا بعض الشيء لمرور إبداعات عربية، فإن ما يزيد الطين بلة هو تلك الدور الصغيرة المتناثرة في هذه المدينة الأوروبية أو تلك وتعنى بنشر ترجمات أدبية عربية بطلب من أصحابها أو من جهات أكاديمية لقاء أثمان الطبع وأجور الشحن والتوزيع وهي بالتالي أقرب إلى المطابع التجارية منها إلى دور النشر، وغالبا ما تؤول مطبوعاتها إلى رفوف الجامعات أو غيرها من المؤسسات، ولا تدخل في نسيج الحياة الثقافية والأدبية للبلد المضيف.

هذا جانب معتم من الصورة المتعلقة بالترجمة إلى اللغات الأخرى، والمؤسف حقيقة أن المؤسسات العربية التي تعنى بالترجمة الادب العربي اليوم، تقتصر فكرة الترجمة لديها على الترجمة إلى العربية، وليس في خيال القائمين عليها أيّ معنى آخر، في ظل قدر عربي يجعل من الكاتب شخصاً أعزل، بلا سند من ثقافته يمكنه من الانطلاق عالمياً، فهو اصلا كائن غير معترف له بوجود يستحقه في ظل مجتمعات ما تزال لا تلحظ الأفراد المبدعين وما برحت تتخبط ما بين أفكار أهل الكهف من جهة، وشبكة الحداثة المستجلبة من جهة أخرى، وهي المعادلة الوحيدة الممكنة، حتى الآن، في عالم يحكمه الفوات الحضاري على وجوه شتى.

***

لا آتي بجديد عندما أقول إن ترجمة الشعر مسألة عويصة. وأحيانا ما يميل أكثر مترجمي الشعر (العربي على الأقل) إلى اختيار الأبسط والأقل إشكالية في شعر الشاعر لترجمته، وفي هذا إخلال، من حسن الحظ أن هذا لم يقع لي مع مترجمي شعري، فقد اختاروا من شعري غالبا الأصعب والأكثر تركيزا وكثافة وجمالية. من ناحية أخرى لا يمكننا العثور على صيغة مثلى لترجمة الشعر العربي إلى اللغات الأخرى، هذه مسألة ترتبط بجملة من العوامل والأسباب المتعلقة بنا كعرب، وبالعالم ودرجة اهتمامه بالعرب وطبيعة هذا الاهتمام في عصرنا. على الأرجح العالم لا يلحظ وجودنا الثقافي. نحن أمة غائبة في العالم. وجودنا الشعري والثقافي محجوب وراء غيوم سود كثيرة، عنوانها الرئيسي: الإرهاب، والتطرف الديني، والتخلف، والاستبداد، إلى جانب رواج صور نمطية لنا لا يمكن تبديدها من الأذهان في العالم من دون سلوك عربي مختلف بإزاء الذات أولا، عنوانه العريض: احترام حقوق الأفراد والجماعات وإصلاح المجتمعات بحيث تتاح المشاركة للجميع، وتكفل الكرامة الإنسانية للمواطنين والمساواة الحقيقية بين المرأة والرجل، وتضمن الحريات وعلى رأسها حرية التعبير. بعد ذلك يمكننا كعرب الحديث عن صورة لنا في العالم، ويمكننا عندها أن نشعر بثقة أكبر ونحن نحتج على الصور النمطية الرائجة لنا والتي تشوّه صورتنا الجماعية في العالم.

ختاماً يتوجب عليّ القول إن اهتمام الشاعر العربي لا بد أن ينصبّ، أولا وأخيراً، على انتزاع مكانة راسخة لشعره داخل الشعرية العربية، ما دامت وظيفته أن يكتب قصيدته بلغته الأم، أما الترجمة فهي تبقى بالنسبة إلى كل شاعر فرصة إضافية لاختبار قيمة الشعر وقابليته على العبور إلى ضفة أخرى، ونافذة تتيح له فرصة للتأكد من أنه صاحب نشيد كوني أيا تكن لغته وأنى كان مكان إقامته في العالم ■

الكلمة خلاصة حوار أجراه مع صاحب التوقيع الشاعر شريف الشافعي

نوري الجراح

في أيلول/سبتمبر 2022


ملف
مقالتان في الشعر
نقد التجييل الستيني في العراق
بين نار الوعي وجليد اللامبالاة
نادية هناوي
الشاعر في زمن الطوفان
الذاكرةالأسطوريّةوالمراوغةالسياسّية
في الشعر العراقي التسعيني
علي تاج الدين
ماهر الراوي



مقال

نقد التجييل الستيني في العراق

بين نار الوعي وجليد اللامبالاة

نادية هناوي

إن المشروع الجيلي الذي بشّر به شعراء العقد الستيني في العراق كان يعني بإيجاز كتابة شيء يمثل الحياة الجديدة بروح لا تعرف المؤاخاة بين قيم التطور الاجتماعي والأخلاقي ومفاهيم التعبير الفني والجمالي ليس لأن التمرد إحساس فظيع بأن لا مستقبل سوى للفن، بل هو الإحساس بأن العقائد منحلة والتقاليد مفككة ولا بد من التخلي عن العواطف والانفعالات وجعل الفكر هو كل شيء وما عداه عالم من الأوهام والشعر هو وحده الواقع الذي هو أقوى لا وعيا في تفسيره وفهمه.

لقد تفاقم النزوع الى التجريب حتى غدا هوسا لدى الستينيين شعراء ونقادا وفنانين ومثقفين كمسألة جوهرية لا مفر منها، وبها يمكن استعادة الضائع وتجربة الانتفاع منه وليس في ذلك مدعاة للأسف بل هو وسيلة لاقتناص الفرص. هكذا سار الستينيون في العراق متحملين جراح واقع ممض ما زالت آلامه قوية مؤمنين ألا سبيل لتجاوز المحنة سوى باللامبالاة التي توصل إلى القناعة، وبها يبلغ المبدع السعادة. أما التزمت في المبادئ والإصرار على المواصلة باتجاه تحقيق الأهداف فهو انتحار تنهار معه الجذور وتتحطم القواعد.

وكان من نتائج اللامبالاة أنها أخذت تخطو خطواتها الأولى نحو النقد الأدبي الذي توزع بين ذاتية الحزب الواحد وانطباعية الفكرة الجمالية في التعبير عن التجارب الإنسانية ومنها التجربة الشعرية أو تناول قضايا وظواهر أدبية ومنها ظاهرة التجييل التي أصابت الكثير من الشعراء والنقاد بجليد اللامبالاة فمرّروها إلى كتابتهم عبر السنوات السابقة.. ولكن اللامبالاة تقلصت مع الروح المنهجية التي دخلت النقد العراقي حتى غدت العلمنة قادرة أكثر على زحزحة الذاتية الحزبوية وبصرامة الاستعاضة عنها بمفاهيم النظرية الأدبية. وقدمت المناهج الاجتماعية والسايكولوجية والفنية للناقد العراقي وضعا مريحا يستطيع من خلاله أن يشخّص ويفسّر ويرصد باستقلال وموضوعية يعضدهما ما لديه من وعي عال بالجمال وهمة كبيرة على المجابهة والتحدي مع التحرر من أيّ ضغط يمكن له أن يثلب بعضا من نار الوعي التي تمتع بها الناقد العراقي . لاسيما في ثمانينات القرن العشرين . وحققت له نجاحا كاسحا في مواجها الكثير من الظواهر الأدبية.

وسنأخذ كتاب حاتم الصكر "مرايا نرسيس" مثالا على نار الوعي التي تجعل الناقد موضوعيا في عرض وجهات النظر وبوازع نفسي لا تؤثر فيه التعابير الجاهزة ومنها تعبير "الجيل الستيني" الذي تخلص من استعماله في التدليل على التجارب الشعرية من خلال توظيف مصطلح "الحداثة".

وليس التخلص سوى استعاضة للامبالاة الذاتية بالعلمية يقول "نحن نرى أن الحداثة مصطلح فني لا زمني ونعني به تحديدا الانتقال بالقصيدة إلى مواقع جديدة في الرؤية والأسلوب معا لكننا وجدنا أن ذلك متحقق تماما في ما عرف بالشعر الحر الذي بدا ظهوره النصي في أواخر الأربعينات من قرننا هذا. وعلى أساس من تغير الرؤية والأسلوب معا وليس التجديد في الموضوعات أو اللغة فحسب قامت التجارب الشعرية الحديثة وتنوعت بها الطرق بعد ذلك" (مرايا نرسيس، حاتم الصكر، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1999، ص8).

ووجد أن انطلاقة حداثة الشعر الحر في تجاربه الريادية الأول كانت نابعة من هاجس المغايرة الشكلية، فظهرت القصيدة

ماهر الراوي

المطولة والسيرة الذاتية وقصيدة اللقطة اليومية وقصيدة المرايا عند أدونيس ارتهانا بتقنية القناع في تصوير التجربة والقصيدة المسرحية عند خليل حاوي عبر النزوع الدرامي نحو تعدد الأصوات والقصيدة الملحمية المطولة عند السياب والقصيدة الحكاية عند حسب الشيخ جعفر التي شخصها في ديوان "أعمدة سمرقند" 1989 . ويبدو جليا من هذا التشخيص للتجارب أن الناقد لا يعمم ولا يجيّل، بل هو يخصص بوعي ومسؤولية هذه التجارب، محددا نوع القصيدة بشاعرها. فالحكاية مثلا ما صارت عند حسب الشيخ جعفر رديفة لقصيدته إلا بسبب "إحساسه بالحكاية كنظام يتبلور في تجربته الرائدة في كتابة القصيدة المدورة التي بدأها عام 1969 بقصيدة قارة سابعة التي تخللتها أبيات غير مدورة لكنه في الرباعية الأولى عام 1970 يكتب نصا مدورا كاملا" (المصدر السابق، ص259).

وعلمنة النقد في المنهج الفني الذي اعتمده الناقد وأتاح له بلوغ محصلات عقلية واعية دعمها ببعض الأدلة الواقعية ومنها حوار أجري مع الشاعر حسب الشيخ جعفر، وفيه قال "إن الدافع الأول إلى التدوير في القصيدة كان عندي دافعا نثريا وليس شعريا، إن ما دفع بي إلى التدوير هو ما كنت قرأت من أعمال بروست وسارتر وعدد آخر من الكتابات الروائية ومسرحية بعد السقوط لآرثر ميلر" (ينظر: المصدر السابق، ص259 . وأجرى الحوار نصيف الناصري، مجلة الفينيق، العدد 22 ، 1997 ، ص18). وبهذا أكد الشاعر ما ذهب إليه الناقد وهو أن التدوير أحد تشكلات الحكاية عنده ثم خصص القول في السونيت "وقد التزمت أنا بالتكنيك الشكسبيري أما الحافز فهو الحافز نفسه الذي حدا بمؤلف كليلة ودمنة إلى وضع تصوره أو إدراكه.. على ألسنة الطير والوحوش" (المصدر السابق، ص261).

وهذا التأثر بالتكنيك الشكسبيري كان قد تمثل في بواكير ما نشره حسب الشيخ جعفر وهو كتابة قصته "حلم ليلة شعر" التي فيها تأثر بمسرحية شكسبير "حلم ليلة صيف". وظل هاجس التأثر بشكسبير مستمرا مع الشاعر وهو يجرب الكتابة الشعرية على نمط السونيت الشكسبيري. بيد أن نار الوعي هنا خفتت عند الناقد وهو لا يرى في شكل القصيدة أو بنائها في ديوان "أعمدة سمرقند" جديدا وتساءل أين الصياغة الجديدة وشكل السونيت مصمم بعناصر وأعراف ثابتة؟ وتساؤله هذا يعني أنه يقلل من أهمية ما أكده حسب الشيخ جعفر من أنه التزم بالتكنيك الشكسبيري من جهة ويؤكد من جهة أخرى أنه يتبع لويس عوض في رأيه بالسونيت علما أن عوض حاول كتابة سونيتات باللهجة العامية في كتابه "بلوتولاند" ودعا عام 1947 إلى اعتماد نظام جديد للشعر العربي يحطم "عمود الشعر، لقد مات الشعر العربي مات عام 1932 مات بموت أحمد شوقي مات ميتة للأبد مات.. السونيتة قالب في الشعر الأوروبي متحجر وقديم" (بلوتولاند شعر، لويس عوض، ط2، 1989، ص19. والطبعة الاولى للكتاب كانت عام 1947).

وعلى الرغم من أن لويس عوض لم يفلح لا في دعوته ولا في كتابة السونيت، فإن حاتم الصكر تابعه القول أيضا بقدم السونيت وصرامة نظامه وصعوبته، قائلا "إذا أخذنا واحدة من منظومات حسب الشيخ جعفر فسنجدها تخضع لنظام تقفية صارم يوحدها بالسونيتات المئة" (مرايا نرسيس، ص 268)، ولا غرابة في ترك حاتم الصكر لقول حسب وأخذه برأي لويس عوض لأنه لم يكن يمتلك اللغة الإنجليزية التي تمكنه من قراءة السونيت ومعرفة حقيقة ما قيل في صعوباته أو جمالياته.

ولأن لحاتم الصكر باع نقدي ووعي عال بجماليات النصوص، حاول أن يستعين بمفاهيم نظرية القراءة كالتلقي والعتبة وافق التوقع كي يوازن ما بين ما قاله الشاعر عن التزامه بالسونيت وما قاله عوض عن قدم السونيت، فوجد أن أفق التوقع سيكون ثابتا إذا افترضنا أن للقارئ معرفة مسبقة بالسونيت "وما سيكون عليه نظام القصيدة من حيث معناها وإيقاعها التقفوي، ولن يثير أفق توقعه أي شيء في مثل هذا النظم الثابت. ولكن حسب ينجح كمنتج لخطاب حكائي تقليدي في اختيار السونيتة شكلا لقصائده الحكائية تهيئ له السونيتة ثباتا صارما وكلاسيكية نموذجية سواء في البناء البيتي أو الدلالة الموجهة بقيود هذا البناء أو بالخلاصات التي يختم بها قصائده. يضاف إلى ذلك النظام الصارم تقليدية الحكايات ذاته" (المصدر السابق، ص268).

وعلى الرغم من ذلك، لا ينكر حاتم الصكر أن هناك وجهة نظر معاصرة تزاوج بين السونيتة ونظامها الوزني وبين رؤية حديثة أو معاصرة جدلية بمقصدية تعميم الشاعر للحكاية وأن "في أعمدة سمرقند بعض القصائد الحكائية على النظام الإيقاعي للسونيتة.. وإذا نصل إلى مرحلة ديوان 'كران البور' فإننا نجد الشاعر قد أوغل في تغريب اللغة قاموسيا" (المصدر السابق، ص277).

لقد أردنا من وراء هذا العرض المفصل لموقف الناقد من تجريب حسب الشيخ جعفر نمط السونيت، إيضاح الطريقة التي بها ينظر الناقد بمنهجية واعية إلى كل تجربة من تجارب شعراء عقدي الخمسينات والستينات فلا ينسى تجربة تقع ما بين العقدين ولا يتعمق في تجربة إلا لقوة هذه التجربة وعمقها كتجربة حسب الشيخ جعفر الذي عده شاعرا ستينيا.

وما كان للوعي النقدي أن يتوغل في الوعي الشعري إلا لأن نار الوعيين شديدة حيث أتت نار الأولى من التخصص النقدي بعد أن أنجز حاتم الصكر رسالته للماجستير في موضوعة "النزعة القصصية في شعر الحداثة العربية" وأتت نار الثانية من أصالة الموهبة التي تمتع بها حسب الشيخ جعفر وقوتها.

أما مثالنا على جليد اللامبالاة فتمثله عشرات الأسماء التي طرحت نفسها كشعراء ستينيين ولكنها اضمحلت تدريجيا بنهاية العقد أو في السنوات التي تلته. وقسم قليل من تلك الأسماء قدمت شهادات حول الجيلية، ومنهم شريف الربيعي الذي عد فيها نفسه شاعرا ستينيا وقدّم تصورات بعضها نقدية إزاء شعراء جايلهم ومنهم فاضل العزاوي الذي "ترجم المقتطفات الموجودة من البيان السوريالي الثاني ونشرها في الشعر 69 العدد الثاني" وذكر أيضا أن قصيدة "سلاطين العجم" هي الظهور الشعري الأول المهم لعبدالرحمن طهمازي قبل قصيدة "الحسين" وأنه كان معروفا باندفاعه نحو الفلسفة ودخول التجربة الشيوعية مع القيادة المركزية ثم عمل في جريدة "النصر" مع جاسم الزبيدي وجاء إليهم حسب الشيخ جعفر الذي سرعان ما ترك العمل وحل محله رياض قاسم.

وتعامل الشاعر نصيف الناصري مع التجييل بكثير من اللامبالاة في مقالته "المغامرة الشعرية ما بعد الرواد ردات واندفاعات" ناظرا باتجاه آخر لا يماشي ما أراده منظرو الستينات من خلال نفيه التميز عن الجيل الستيني وأنه فشل في أن يكون جيلا هو امتداد لجيل الرواد، قائلا "هنا أجدني مضطرا إلى الاعتراف بألم ومرارة باعتباري أعظم شاعر عراقي خاسر في المشروع الذي حفره الرواد الكبار لقد تاجرت بالخسارة لكنني لم أحقق ذلك بسهولة وإنما كانت مهمة وسخة أستطيع الآن بعد أن أنجزت كتابة تسع مجموعات شعرية لم تطبع واحدة بعد أن أجبر ثعبان كوبرا على هز مؤخرته بينما أنا آكل لفة فلافل وأنا أغني. يبدو لي الشعر العراقي الآن بعد حالات التراجع والردات التي تعرض لها على أيدي هواه ما بعد السياب بحاجة إلى زعيم قبيلة من الهنود الحمر.. لقد شهدنا في أعوام الستينات والسبعينات ولادة عبقريات شعرية كبيرة خارج خارطة الشعر العراقي" (المغامرة الشعرية ما بعد الرواد ردات واندفاعات، نصيف الناصري مجلة الكتابة الأخرى، رئيس تحريرها هشام قشطة، العدد 12و13 1996 ، ص177).

وممن تعامل بلامبالاة مع التجييل أيضا محمد مظلوم في دراسته "في التصنيف والخارجين منه وعليه" وفيها دلل على أن الشعر العراقي ينفرد بظواهر وأخلاقيات منها "الأجيال" التي استولت على النقد وتساءل "من أين جاءت فكرة الجيل للشعر العراقي؟"، ووجد الإجابة تكمن في النقد الحديث الذي رسخ التجييل "في التصنيف والخارجين منه وعليه، محمد مظلوم، مجلة الكتابة الاخرى، العدد 12و13 ، 1996).

ولم تقتصر برودة اللامبالاة مع التجييل على الشعراء بل صدر عن مجلات تعنى بالشأن الشعري أيضا، ومن تلك المجلات "الطليعة الأدبية" التي أعدت ملفاً عن شعر الثمانينات من دون أن تنخرط في تجييل الشعراء. مما حدا ببعض الشعراء الذين تحمسوا للتجييل العقدي أن اعترضوا بالتساؤل هل يكون الجيل الثمانيني ابن سوء غير مرغوب فيه كي لا يجيّل أو هي عقدة يوسف؟ ترميزا إلى التصارع الذي يصنعه التجييل العقدي.

ولم تكن الملتقيات الشعرية للشعراء الشباب لتغير من جليد اللامبالاة نحو التجييل، فالناقد فاضل ثامر في دراسته "محاولة للوقوف أمام تجربة شعراء السبعينات الشباب" شكك بإمكانية تصنيف الشعراء بحسب العقود في أعقاب انحسار الهم الستيني وقال "مما يزيد في ارتباك الناقد العراقي أنه لم يفرغ بعد من دراسته وتمحيص تجربة الشعر الجديد في الستينات التي دوخته إلى درجة كبيرة أخذ على الجملة أنها تريد أن تجرد شعراء الستينات الشباب من هذا الحق لأنهم أصبحوا كهولا رأى أن هذا غير مشروع ويدفع بالناس إلى الشيخوخة السريعة وهنا قد تواجهنا مصطلحات الجيل الأدبي أو شعراء السبعينيات" (محاولة للوقوف أمام تجربة شعراء السبعينات الشباب، فاضل ثامر، الطليعة الأدبية، العدد الاول، 1979).

وعلى الرغم من أن للناقد آراء عن مراحل شعرية وتجييل عقدي واستعمال لمقولة الجيل الستيني والسبعيني بيد أنه لم يكن مباليا بأمر تمييز جيل عن آخر زمنيا مؤكدا أن أي تعداد للشعراء الشباب والكبار والمخضرمين يأتي من باب الإحصاء لا التصنيف.

ناقدة وأكاديمية من العراق



مقال

الشاعر في زمن الطوفان

الذاكرة الأسطوريَّة والمراوغة السياسيَّة في الشعر العراقي التسعيني

علي تاج الدين

إنَّ جميع الدراسات المتعلِّقة بهذا الموضوع تتعامل مع الذاكرات التي تتشاركها مجموعة ما أو أفراد هذه المجموعة تنتمي إلى علم الاجتماع أو النفس وتبتعد نوعاً ما عن الأدب، لذا حاول هذا البحث النظرَ للذاكرة من ناحية الأدب، وعليه ليس المقصود هنا بالذاكرة هو تحديدها بمفهومها الضيِّق في أنْ يتذكَّر الإنسان أحداثاً وقعتْ في حياته ليتوسَّع بها علم النفس التربوي والطب، بلِ الذاكرة التي لم تمرُّ في حياة الشخص نهائيَّاً وتكوَّنَتْ نتيجة القراءات المتوالية وما تلقَّفَ من معلومات لتتكوَّن أيديولوجيَّتُهُ الخاصَّة التي بالتالي تحمل هويَّته الثقافيَّة، وهذه الأيديولوجيا تتوارى في الأدب العراقي لتكوِّن نسقاً سياسيَّاً مضادَّاً، وهنا تكمن أهمِّيَّته لاسيما وأنَّ الرؤية الإجرائيَّة هي رؤية تتوسَّل بالنقد الثقافي ما بعد الحداثي لا النصِّي الحداثي التقليدي، وأقسِّمُ البحث على عدَّة محاور:

التعريف بالأسطورة.

التعريف بالذاكرة.

التوقُّف على الذاكرة الأيديولوجيَّة والمراوغة السياسيَّة.

الجانب الإجرائي (العملي).

«**الأسطورة** نظام فكري متكامل استوعب خلق الإنسان الوجودي وشوقه الأبدي لكشف الأسرار والغوامض التي يطرحها محيطة وهي حكاية مقدسة تقليدية بمعنى أنها تنتقل من جيل إلى جيل بالرواية الشفاهيَّة مما يجعلها ذاكرة الجماعة التي تحفظ قيمتها وعاداتها وطقوسها وحكمتها" ([1]).

ويرى هنري فرانكفورت أيضاً أنَّ الأسطورة هي نتاج موقف تأملي من المثيوبي* عندما اشتبكت عليه آنيَّة أحاسيسهِ أدرك أنَّ هنالك مشكلة تتعدى الظواهر المجرَّدة، لقد أحس بمشكلة الأصل ومشكلة الغاية، غاية الوجود وأدرك أنَّ هناك نظاماً للعدلِ لا تراه العين، وقد فسَّرها بمنطق السبب والنتيجة وبلغة الزمان والمكان والعدد، ورغم ذلك كان تفسير الإنسان البدائي سابقاً للمنطق بممارستهِ السِّحرية أو الدينية وهذا هو التصنيف الفلسفي الذي وضعهُ كانط حيث يرى أن تلك الفلسفة تقوم على أفعال شديدة العاطفة لا على التعليل العقلي البحت ([2]).

والأسطورة هي حكاية تولَّدت من المراحل الأوَّلى للتاريخ، لم تكن صورها الخيالية (الآلهة، الأبطال الأسطوريون، الأحداث الجِسام، إلخ...) إلَّا محاولات لتعميم وشرح الظواهر المختلفة للطبيعة والمجتمع، وإنَّ الأساطير كلَّها تتغلَّب على قوى الطبيعة وتجعلها ثانوية وتشكلها في الخيال، ومن ثَمَّ فإنَّ الأساطير تختفي مع بزوغ سيادة حقيقية على قوى الطبيعة، والأساطير على حدِّ تعبير ماركس (هي التقديم الغني اللاشعوري للطبيعة يفهم بالطبيعة جميع ما هو مادي بما في ذلك المجتمع) وهذا هو السبب في أنَّ صورة الأساطير تستخدم في الأغلب في الفنون

باسم محمد

بتفسيرات مختلفة ([3]).

ففي عصر النهضة الأوروبيَّة ساد العِلم بفروعه المتماهية مع الطبيعة بقوَّة نحو: الفيزياء، والفلك، والكيمياء، والأحياء، والرياضيَّات إذ انتهى الزمن المثيوبي، في حين يرى سعيد الغانمي أنَّ لا الأسطورة انتهت ببداية الفلسفة ولا الفلسفة انتهت ببداية العلم بلْ إنَّ هذه النُّظم بقيت بحركة دوريَّة أقرب إلى حركة الأمواج التي تصدر حلقات متتابعة تدفع كلُّ دائرة ما قبلها من دون أنْ تلغيها، وتظل جميع الحلقات باتساع مماثل ([4]).

الذاكرة

في هذا السياق قام عالم الاجتماع الفرنسي موريس هالبواكس بتحديد البعد الاجتماعي المتعلِّق بالذاكرة في أعماله الأساسية عن الذاكرة الجماعية حيث افترض أنَّ الذاكرة الجماعية تتشكل في أطر اجتماعية تتشكل بدورها عن الأفعال التواصليَّة ضمن الفئات الاجتماعية المختلفة كعائلات الجماعات الدينية والمجموعات المهنية والطبقات الاجتماعية ([5]).

ويقترح بول ريكور في كتابيه "الزمان والسرد" و"الذاكرة التأريخ النسيان" على الذاكرة عابرة الأجيال أي الذاكرة التي تؤمن بالعبور بين الأجيال المعاصرة والأسلاف، وكيفيَّة تكرار التجارب عبر الأجيال، فالعلاقة الأجياليَّة هي التي تتفوَّق على البُعد الجسدي ([6]). أي أنَّ أفكار الأسلاف تبقى عند مَن يخلفهم مهما طال الزمن، ومكمن الخطورة في هذا أنَّ الأيديولوجيات لم تمتْ ولن تموتَ وهذا ما حدث في مظاهرات النازيين في برلين عام 1955 حيث رفعوا أعلام السواستيكا أو ظاهرة النازيين الجدد (حركة اليمين المتطرِّف)، وكذلك الماركسيون الجدد، أو العودة إلى الخلافة الإسلامية مثل ما كان في حركة داعش أو الإخوان المسلمين وغيرهم، أو المطالبات القوميَّة المتواليَّة عند العرب والكورد وفي بعض مِن دول الاتحاد السوفياتي سابقاً وغيرهم، وما ضمُّ شبه جزيرة القرم ورضوخهم لذلك واستفتاؤهم إلَّا دليلٌ قوي على ذلك الكلام.

وسبيلُ الإنسان الأفضل للذهاب في رحلة إلى الماضي هي الذاكرة فليس هناك أجدى منها كي نؤكِّد أنَّ شيئاً قد وقع ([7]). وهذا يؤدِّي إلى الافراط في حضور ماض لا يتوقف عن التسلُّط على الحاضر، وبشكل مفارقي غياب حضور ماضٍ لا يمكن إبطاله إطلاقاً، والهروب المضطرب للماضي وجمود الحاضر، وعدم القدرة على النسيان والعجز عن التذكُّر مع الاحتفاظ بمسافة جيِّدة بعيداً عن الحدث باختصار: تراكم ما لا يُمحى عبر الذاكرة المشتركة ([8]).

الذاكرة الأيديولوجيَّة والمراوغة السياسيَّة

ترتبط الذاكرة بالأيديولوجيا ارتباطاً وثيقاً، والأخيرة هي نتاج من نتاجات السُّلْطة، وأهم وظائفها هي تبرير نسق أو نظام السلطة، وكذلك التحريف من أجل إضفاء الشرعيَّة على أنظمة السُّلْطة وملء حفرة التصديق التي تحفرها كلُّ أنظمة السُّلْطة بأنَّ القائد مبعوث من العلاء، وأنَّ أدلجة الذاكرة أمر ممكن وذلك عن طريق موارد التنوّع التي يقدِّمها الأدب ([9]).

لكنَّني وجدتُ في الشعر العراقي التسعيني مراوغة سياسيَّة عكسيَّة، فالشاعر العراقي يملك من الدهاء السياسيِّ ما يجعله يمرِّر أفكاره المناهضة للسُّلْطة عن طريق توظيف الأسطورة المناسِبة، ليتَّضح النسق المُضاد.

وفي عالم الأدب وجدتُ مَن يقسِّم الذاكرة على أنواع بحسب مسافة توطين فعل الذاكرة أو مداها في البقاء، حيث أنَّ هناك ستة أنواع من الذاكرات هي:

• ذاكرة العمل (تصنف بأنها قصيرة المدى).
• الذاكرة الإجرائية (تصنف بأنَّها طويلة المدى).
• الذاكرة الاستباقية (وهي طويلة المدى أيضاً).
• الذاكرة الدلالية (وهي طويلة المدى).
• الذاكرة الحديثة (وهي طويلة المدى).
• الذاكرة الإدراكية (وهي طويلة المدى ([10]).

غير أنَّ ما يهمّنا من كلِّ هذا هو الذاكرة الأسطوريَّة التي تتوظف في النصِّ لا شعوريَّاً، أمَّا إذا وظَّفها الأديب بصورة مقحمة أو متوالية في نصٍّ واحدٍ أو أكثر من نص فهي ذاكرة فرديَّة لأنَّها تنبع من اهتماماته العلميَّة والفكريَّة، علماً أنَّ الذاكرة الأسطوريَّة هي ذاكرة جمعيَّة لا شعوريَّة يسعى من خلالها الأديب إلى تغيير القناعات الثقافيَّة التي يخضعُ لها القارئ، وفي كلِّ الأحوال تحتوي الذاكرة على مفارقات زمنيَّة سواء حملت دهاءً سياسيَّاً أم لا، ووجدتها عند الشاعر العراقي التسعيني بصورة "نسق سياسي مضاد" حتى عند الشعراء المُصَنَّفين كشعراء سلطة، كما أنَّ هذا النسق موجود عند الشعراء غير المحسوبين على النظام، فهذه الظاهرة شائعة عند الشعراء العراقيين عموماً، كقول الشاعر علي الإمارة في قصيدة "الأرث":

" دارت بي الأرضُ مصلوباً على حجرٍ الماءُ
لي وطنٌ والنارُ لي وطرُ
وعلى حافَّاتِ النار
تلمعُ برقاً
وترنو إلى الرعدة
يُتْمٌ هو العمرُ
إنْ لم تُعمَّدْ بماء الحقيقةِ أوجاعُنا" ([11]).

من المفترض أنْ يكونَ عنوان القصيدة "الإرث"، الشاعر هو ابن البصرة (أريدو) السومريَّة، فبالتأكيد يذكرُ الماءَ ليكون هو وطنه الأم، ويتعمَّد به أيضاً، ذلك التعميد السومري بـ"نمُّو" إلهة الماء الحي القديم الأزلي أو "أنكي" إله الماء لتصل هذه العقيدة للديانة الصابئيَّة ([12])، لكنَّ الأهمَّ هو صَلْبُ الشاعر في وطنه (العراق) وقوله "حافَّات النار" التي هو في خضمِّها يرنو ويتأمَّل ويحلم بالحريَّة والخلاص من الشموليَّة بدلالة ارتقابه للمطر الذي سيغسل الأوجاع العراقيَّة بل يطهِّرها، حينها "يتمُّ هو العمر" وهذا النسق المضمر جاء خلف إشاراتٍ أسطوريَّة عدَّة "الصلْب المسيحي"، "الماء"، "النار" وهما أحَدا عناصر الطبيعة الأربعة مع عنصرين آخرين غير مذكورين في القصيدة هما "الهواء"، و"التراب".

وكقول الشاعر فاضل عزيز فرمان في قصيدة "أمنية":

" لو أني
أقدرُ أن أصغر
أصغر
أصغر
وأعودُ إلى
رحم حبيبة روحي. أمي.
فأشدُّ الروح
إلى....
دفء مشيمتها..
وأنام...." ([13]).

العودة إلى الرحم هي عودة إلى البدايات المقدَّسة، الرحم يعني الأمَّ، وهي أوَّل عبادة عرفها الإنسان ورسمها على الكهوف لأنَّ اللاوعي الجمعي اليونغي يجمعُنا كلُّنا بالأم كونها نموذجاً بدئيَّاً، لذا كانت عبادة منتشرة في بدايات أغلب الحضارات القديمة ([14])، كذلك ارتبطت العبادة الأموميَّة بالعبادة القمريَّة وعبادة الأرض كما حدث في سومر، وهو بذلك ضد النظام الأبوي (الدكتاتوري) البائد كونه يفضِّل رحمَ الأم، أي يفضِّل المثاليَّة بوجهها الهيجلي.

وكقول ريم قيس كبَّه في قصيدة (النهر):

" قد تولدُ آلاف الحلقات
فإنِّي النهر
إذا حالفني الحظُّ
بقيتُ كذلك
ماءً
ودوائره من ماء" ([15]).

مكوِّن النهر الرئيس هو الماء الذي قامت عليه كلُّ حضارات العراق القديمة ودياناته ومثيولوجيَّاته لذلك من الطبيعي جدَّاً حضوره في ذاكرة الفرد العراقي بل إنَّ الماء تحوَّل مركزاً للطهارة كـ"مقدَّس" في كلِّ الأديان الوثنيَّة والإبراهيميَّة على السواء، في محاولة لمركزة نفسها عن طريق الإشارة الأسطوريَّة (الماء) وتهميش(السُّلْطة) التي تنأى عن الطهارة.

وكقول الشاعر جواد الحطَّاب في قصيدة "مراثي صاحب الشاهر أو حارس المقبرة":

" احرقي (الحرمل) في عتبة الباب
ولتمشِّيه ثلاث
فلعلَّ الطفلَ يصحو
من هوى الجنِّ
وتأثيرِ الإناث" ([16]).

هذه المقطوعة أراها من ضمن التنويعات المتكئة على الرُّقى السومريَّة للحفظ من الشرور، فكلُّ التمائم والطلاسم والرُّقى هي وجه من أوجه الأسطورة وتداعياتها وما بقيَ منها في النفس العراقيَّة لتتحوَّل إلى فولكلور، وما زالت هذه الممارسات موجودةً من الزمن الأسطوري وإلى اليوم كعادات وتقاليد يوميَّة، لكنَّ الطفلَ الذي يُرْقى هنا هو رأس النظام الذي ستصحِّيه الأساطير من الأهواء بنظر الشاعر.

وكقول الشاعر طالب عبدالعزيز في مطلع قصيدة "حرب أخي":

" قم يا أخي لقد انتهت الحرب
وأخذوا دبَّابتك إلى مصهر الحديد
لكن بندقيَّتك مازالت على الجبل
وها قد أتت الرمال على بسالتك أخيراً" ([17]).

هذه الحرب هي المسبب الرئيس في فقدان أخ الشاعر، ولأنَّه لا يستطيع قول هذا بصراحة بسبب الرقيب، فقد التجأ إلى الأسطورة وموت الإله الشاب القتيل تموز في العالم الأسفل (الحرب) ورثاء أخته (كشتن-أنا) له ([18])، لاسيَّما أنَّه طبع هذه المجموعة في دار الحكومة الرسميَّة (دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة) أي يوجد في توظيف الأسطورة نسق ثقافي مضادٌّ للدولة/المركز وحروبها المتوالية.

وكقول الشاعر محمد مظلوم في قصيدة "أيُّها الموت":

" أتذكَّركَ، وَأنتَ تحرسنِي،
فِي معارِك تجتازنِي مصادَفاتها.
أتذكَّرك، فِي انقِفالِ أبوابِ الدبابةِ،
وهِي تعبر غاباتِ «التاو»
فِي الأشجارِ الَّتِي تُنِيمُ مصائِدها عِندما أُقترِب،
أتذكَّرك،
فِي جَثثٍ مكبوبةٍ عَلى الوجوهِ، تصرخ: أنا" ([19]).

بعيداً عن القراءة التي تأخذ بظاهر الأشياء والنظر لغابات التاو الأفريقيَّة؛ ففي هذه القصيدة إدانة صريحة لكلِّ الحروب، والحربين اللتين تقتربان من

العراقيين ذاتيّاً هما: الحرب العراقية الإيرانية، وحرب الخليج الثانية، الحرب لا تجلب سوى الدمار والموت، أي الظلام والطاقة السلبية التي دلَّت عليها الحكمة التاويَّة الصينيَّة القديمة والتي كانت عماد الدين عند الطاويين تلك التي تنص عليها الصورة الرمزية الآتية فالأبيض هو اليانغ، والأسود هو الين، وهناك حالة من التوازن بين القطبين ([20])، وقد ذكر هذه الحكمة محمد مظلوم صراحةً (وهي تعبر غاباتِ «التاو») فالدبابات والصناعة بصورة عامَّة هي (السواد) التي تمرُّ في الطبيعة (البياض)، ولا أحد يستطيع قبل 2003 إدانة الحرب إلَّا بالترميز والأسطورة هي إحدى وجوه الرمز، وهي أداة ناجعة في المراوغة السياسيَّة.

ويقول أيضاً من قصيدة "الخابور":

"هذا الشجر
أثماره أحزان.
لكأنَّ قوارب الهاربين
توابيت عيدٍ فاسدٍ.
لكأنَّ كلَّ تيمةٍ لِليلِ
تتيه نوافيرها
في ألبقيةِ مِن جنونٍ.
هذا الشجر
أحزان من هربوا،
كُنَّا نعلِّق أرواحَنا
على مداخلِ ظلالِهِ
وكُنَّا نرافقه
إلى آخر دموعنا" ([21]).

الحزن سمة غالبة على الشخصيَّة العراقيَّة منذُ سومر إلى اليوم، تتمظهر في الشعر العراقي بشقَّيه: الفصيح، والشعبي (المحكي)، وأغانيه، بل حتى في الطقوس والأعياد حتى في أشكال العراقيين ونظَراتهم، بسبب الأصل الأسطوري المتمثِّل في نواح السومريين على الإله دوموزي بعد بقائه مقتولاً في العالم الأسفل، حتى أنَّ (ثمار) الشجر – في القصيدة – تبعث على الأحزان عند الشاعر العراقي (محمد مظلوم) والمفترض أنَّها تبعث على الأفراح لأنَّها الأملُ المرجوُّ بعد تَعَبِ الفلَّاح، حتى أنَّ شكلها بألوانها الزاهية يبعث على الفرح والتفاؤل، يربطُ الشاعرُ كلَّ هذا بالسياسة الشموليَّة المتمثِّلة بالبعث في العراق بدلالة الهروب بـ"القوارب" كأنَّ مشهد الهروب من الحرب في بحر إيجة لم يكن الأوَّل في التأريخ، فالقوارب عبارة عن توابيت أي أنَّ الهاربين موتى، إذْ كان البلدُ ومازال طارداً للكفاءات بسبب دكتاتوريَّة حُكَّامِهِ، لتبقى الأشجار حزينة (بصبغة سومريَّة) كجزء باقٍ ممَن هربوا من الحروب والموت والحصار وتكميم الأفواه، ومن نظرة أسلوبيَّة فهو وعلى المحور العمودي يختار ألفاظ: (أحزانه . توابيت . جنون الشجر . تعليق الأرواح . دموعنا) وهو اختيار عراقي سومري بروح معاصرة، وهذا الأمر ينسحب على السياسات الحاكمة أيضاً.

وكقول الشاعرة دنيا ميخائيل في نصِّها الطويل "يوميَّات موجة خارج البحر":

" وفي اللحظة الفاصلة التي التقت فيها السماء مع الأرض، خرجت تلك
الروح الهائمة من الجسد الأرضي المتعفِّن
لتهيمَ في مملكة اللاوجود.." ([22]).

سرَّة الأرض: نيبور هي المكان المقدَّس في الذي تلتقي فيه السماء مع الأرض، وتُعد أولى المُدن المقدَّسة ([23])، لكنَّ نيبور أصبحت غير مقدَّسة بنظر الشاعرة، والدليل أنَّ نيبور صاحبة (جسد أرضي متعفِّن) وهي (مملكة اللاوجود)، وأصبحت مدنَّسة بسبب السلطة الفاشستيَّة آنذاك.

وقول الشاعر حسين عبداللطيف في قصيدته "تعزيم":

"احترقْ
احترقْ
ثم قام طائرا
من جديد
أيهذا الفينيق" ([24]).

جعل من الفينيق معادلًا موضوعيًّا لنفسه المنكسرة، فهو حين يموت حتماً سوف ينبعث من جديد، (قد يكون هنا الموت رمزيًا) وهو التفكير بالموت، الفينيق هو طائر يحترق وينبعث من رماده من جديد، إنَّه رمز التحدي والاستمراريَّة والخلود، فمهما ستتكالب على الانسان العراقي المِحَن من حروب وحصار اقتصادي فإنَّه يقف بوجهها متحدِّياً الصعاب وإذا ما حرقته فإنَّه سيُبعثُ من جديد.

وقوله أيضاً في نص "الريح لا تعرف القراءة" من المجموعة نفسها:

"هي الريح
تمضي
تجوب القفار
...
إلى أن يقول
ولكنها الريح .. تأتي
لتنفث فيَّ أساها
وتبكي
كبوم .. على خربات البيوت" ([25]).

الريح رمز ليليث الليليَّة السومريَّة التي تجوب القفار وتظهر حليفتها البومة في المصوَّرات، فهي طاغية في نظر الحضارة الجديدة الذكورية التي تريد تغيير الحضارة الأنثوية، هذا الصراع الأبدي بينهما يفيد منه الشاعر في نصِّه مصوِّراً كيف كان الطاغية كلُّه أسى لكنه بثَّ أساه في الشاعر.

وقول الشاعر كاظم الحجَّاج في نص "قصة شعرية – حكاية العبد آدم وعين الغزال":

"تدرَّب آدم حدَّ المماتْ
ركَّضوه إلى آخرِ الأرض
أعطوه اسماً جديداً [1753] ([26])
قصُّوا له شاربيه
وأعطوه قِطّاً رضيعاً ليخنقه بيديه !
ولمَّا تردَّد بألوا عليه!" ([27]).

وهنا تحوير في قصَّة آدم وحوَّاء التوراتية، فآدم بهبوطه إلى الأرض بدأت المعاناة عنده وربط الشاعر هذا التعذيب بالعذابات العراقيَّة لتكون القصَّة عراقية، فيتعالى النسق الديني، ويذكر الشاعر هنا ثلاث طرائق من التعذيب في زنازين العراق وأقبية أمنِهِ وحتَّى في معسكرات التدريب، وهي: "ركِّضوه إلى آخر الدنيا"، و"قصُّوا له

باسم محمد



شاربيه"، و"ملّاً تردَّد بالُوا عليه".

وقول الشاعر سامي مهدي في قصيدته "اللعبة المضجرة":

"بل أنتَ وحيدٌ
في هذا النَفَقِ الرطبِ المسدودْ
تشعرُ بالعزلةِ،
والوحشةِ،
مثلي
والبردُ شديدْ
لا دِفءَ، ولا أُنسَ هنا،
لا شيء سوى رقعةِ شطرنجٍ
وشريكٍ مرتبكٍ مطرود" ([28]).

إنَّه تموز في العالم الأسفل يحاوره الشاعر في الظلمة، ظلمة الحصار والعزلة عن العالم الخارجي، بسبب الحماقات السياسية آنذاك، حتى أنَّه مطرود، هنا ربما هو الإقصاء الثقافي، كما أنَّ الشاعر لا يتحدَّث عن نفسه بالضرورة بل هو انعكاسٌ للآخرين حيث تتكرَّس في ذهنه بنية الشعب الجمعيَّة.

أمَّا الشاعر معد الجبوري في قصيدته "القفص":

"ملكُ القنصِ أنا،
كيف تهاويتُ على الرَّمل،
وهذا الشَّررُ المنهمرُ المفزعُ،
جمر أم بردٌ؟" ([29]).

"ملك القنص" هو كلكامش الملك الخامس في قائمة الملوك السومريين ([30])، الذي يجعله معادلاً موضوعياً له، كونه أيضاً بطلاً منكسراً بدلالة قوله (تهاويتُ)، فلم يأتِ كلكامش بالعشبة (في الملحمة) ومثله معد في انكساراته، التي جاءَت نتيجةً حتميَّة للفشل السياسي.

ويقول الشاعر ياسين طه حافظ في قصيدة "حياة خاصة":

"دويدةُ المشمش نائمةٌ
ملتفَّةٌ
بجلدها
تعلق بالغصن فلا تحسُّ، لا تهسُّ، لا ترى.
الموسم استطالَ فوق جِلدِها
والعالَمُ اكتأبْ" ([31]).

الأنثى والشجرة دائماً ما تقترنان في الأساطير، كذلك في المَّورات التي وصلت لنا، كحوَّاء والتفَّاحة، وإنانا وشجرة الخالوب، هنا كناية عن رأس السلطة، فهو الدويدة، حيث يؤنِّثه، والبداوة ترى ذلك انتقاصاً، فصفات البداوة تُعلي من الذكورة وتُدني من الأنوثة، إضافةً أنه يجعله حشرة ضارَّة بالشجرة (العراق)، وهنا أجدُ "المراوغة السياسية العكسية" واضحة.

أمَّا الشاعر محمد تركي النصار فيقول في قصيدته "عسل أسود":

"عسلٌ بهيئة أفعى
يتقلَّب تحت القش المذهَّب
والأمس يطبق على العتبة
تفق هنا،
وهناك لا تدري
أتطعم سخط السنبلة
أم تنظف هذه الكلمات
من نار الندم والتلفّت" ([32]).

في النص عدَّة إشارات أسطوريَّة، فقد كانت الأفعى في سومر الأمومية المنحى تدلُّ على الخصب والديمومة، لكنَّها تحولت الى دلالة ثانية بعد صعود الحضارة الذكورية البابليَّة، فهي تدلُّ على القتل والمكر، وفي القصيدة رمز الأفعى بذكوريته، يدلُّ على السلطة القمعية آنذاك، أمَّا السنبلة فهي دلالة على الزراعة في سومر ثم بابل، والسخط هو سخط الأرض أو إله القمح على السلطة آنذاك، وعندما نربط الأفعى مع السنبلة مع القمح تكون النتيجة مَيْل الشاعر بلا وعيه إلى الحقل كون هذه الرموز تقترن بالحقل ومن ثَمَّ ميله للزراعة لا للصناعة التي جلبت الحروب كما يرى الفرانكفوتيون في جيلهم الأوَّل.

أمَّا الشاعر حميد قاسم فيقول في قصيدة "أغنية الجندي":

"يا ابني نَمْ
فانا نعسانٌ
والليلةُ باردةٌ جداً
يا ابني نَمْ" ([33]).

هذا لقمان الحكيم، أو الحكيم الآشوري أحيقار، وهنا (الابن) الجندي تَعِبٌ من الحروب، فهي بنظر الشاعر - ونظر الجميع - لا تجلب إلَّا الويلات والتقهقر الاجتماعي والاقتصادي، وهو هنا يتقمَّص دور الحكيم الذي يقوم بفعل النصح لرأس السلطة.

أمَّا الشاعر لهيب عبدالخالق فيقول في قصيدته "أحلام محارب":

"هذا دمعي،
خمر للحرب واغنية
تُشعل جسدي بعض نهار
الأرض تُعد زهورَ حدائقها
وتراقص سروتها،

المصادر:

- أحزان ابن زريق، محمد راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1997.
- أدب الرثاء في بلاد الرافدين، حكمت بشير الأسود ، دار الزمان ، دمشق ، ط1 ، 2008.
- الأسطورة والتأريخ دراسة في ملحمة كلكامش، محمد خليفة حسن أحمد، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد، ط1، 1988.
- الأعمال الشعرية ، خزعل الماجدي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2001.
- بيت الشاعر، فاضل عزيز فرمان، دار الشؤون الثقافيَّة العامة/منشورات إتحاد الأدباء في العراق (السلسلة الشعريَّة)، د.ط ، 1994.
- تأريخ الأسى، طالب عبدالعزيز، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، 1994.
- تنافسني على الصحراء، محمَّد تركي النصار، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط1، بغداد 1993
- جذور الديانة المندائيَّة، خزعل الماجدي، مطبعة صفاء حسين الناصر، بغداد، د.ط ، 1997.
- الخطأ الاول، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1999.

10 الذاكرة التاريخ النسيان، بول ريكور، ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009.
11 الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، جمال شحيد، ، دار الفارس، الأردن، ط1، 2011.
12 رقيم إيمين، حميد قاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1993.
13 الركض وراء شيء واقف، علي الإمارة، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة البصرة، البصرة - العراق، د.ط ، 1998.
14 الزمان والسرد، ج3، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، مراجعة عن الفرنسية جورج زيناتي، الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2006.
15 الطاقة الدرامية للفعل في الفعل الأسطوري، د. حسين علي هارف، الأديب، ع 53، 2004.
16 طرديات أبي الحارث الموصلي، معد الجبوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996.
17 عالم بلا حدود، محفوظ داود سلمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1997.
18 غزالة الصبا، كاظم الحجَّاج، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ط1، 1999.
19 فاعليَّة الخيال الأدبيّ محاولة في بلاغيّة المعرفة من الأسطورة حتّى العلم الوصفي، سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2015.
20 في الخرائب حِليَةٌ ذهبيَّة، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط1، بغداد 1993
21 قوة التذكر، مارا البرشت و باسل عكر، جامعة سيدة، لبنان، نيسان 2016.
22 كتاب التاو تي- تشينغ إنجيل الحكمة التاويَّة في الصين، لاو- تسو، صياغة عربيَّة للنص تقديم وشرح وتعليق فراس السوَّاح، دار علاء الدين، دمشق، ط 1، 1998.
23 لغز عشتار الألوهة المؤنَّثة وأصل الدين والأسطورة، فراس السوَّاح، دار علاء الدين، دمشق، ط8، 2002.
24 ما قبل الفلسفة (الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى)، هنري فرانكفورت وآخرون، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980.
25 محمد والَّذين معه، محمد مظلوم، منشورات كرَّاس، المغرب - لبنان، ط1، 1996.
26 مقدّمة في أدب العراق القديم، طه باقر، دار الورَّاق، ط1، 2010.
27 نار القطرب، حسين عبداللطيف، دار الشؤون الثقافيَّة العامة "آفاق عربية"، بغداد 1994.
28 نوارس تقترف التحليق، ريم قيس كبَّه، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، د.ط، 1999.
29 وطن وخبز وجد، لهيب عبدالخالق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1999.
30 يوم لإيواء الوقت، جواد الحطَّاب، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، ط1، 1992.
31 يوميات موجة خارج البحر، دنيا ميخائيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.

الهوامش:

[1]: الطاقة الدرامية للفعل في الفعل الأسطوري ، د. حسين علي هارف ، الأديب ، ع 53 ، 2004 :17.
[2]: ينظر : ما قبل الفلسفة (الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى)، هنري فرانكفورت وآخرون، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980 :19 - 23.
* نحتها المؤلف من كلمتين إغريقيتين ومعناها (صنع الأساطير) حسب ترجمة جبرا إبراهيم جبرا.
[3]: ينظر: ما قبل الفلسفة (الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى)، هنري فرانكفورت وآخرون، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية



وتؤوب الى جرحٍ في خاصرتي
وجدار" ([34]).

هو ضدُّ الحروب ومع الطبيعة، وبالتالي هو ضدُّ قرارات السلطة، الأرض هي الأم الأولى (حضارة أموميَّة) حتى الزهور لها دلالة أنثوية، وكلُّ الحروب - إلَّا ما ندر - مفتعلوها ذكور فهي نتاج ذكوري بحت.

أمَّا الشاعر محفوظ داود سلمان فيقول في قصيدته "مملكة الظلام":

"يدعونها مملكة الظلام أو مملكة الرمال
وكان فيها ملك يعيش في الضلال
متوج بالخمر والقيان
يهيم في الظلال
وعابثاً يبحث عن سلوان
في سوقها القديم أفواج من العبيد..."
([35]).

أرى أنَّ الملك كلكامش هو رأس النظام، ومن ثَمَّ مملكته هي العراق لا أور، والدليل قول الشاعر: (مملكة الظلام أو مملكة الرمال) كون ثقافة السلطة أنذك هي ثقافة البادية.

ويقول الشاعر محمد راضي جعفر في قصيدته "دعوة":

"الآن قول:
أيُّنا البخيل؟
وأيُّنا القاتل
في اللعبة والقتيل؟
الآن ... لا تستسلمي
فالملك العنين
يريق ماء ظهره
هباء
يريق ماء وجهه
هباء" ([36]).

الأصح نحويَّاً (قُلْ)، لكن ما يهمُّنا هو الجانب الأسطوري من النص، في هذا النص ذاكرة تحوي دهاءً سياسيَّاً معكوساً، فـ(الملك العنين) هو كلكامش السومري، هو الذي (يريق ماء وجهه هباء) في اتفاقيَّة الجزائر وهزيمته النكراء بعد غزو الكويت عام 1991، وفرض الحظر الجوّي على شمال العراق، وكلكامش له خمس أساطير في سومر، وملحمة واحدة في بابل، وما يهمُّنا هو الوجه الأسطوري السومري لكلكامش لا الوجه الملحمي.

ويقول أيضاً في قصيدة "سيرة ذاتية":

"أولد من جديد
فقد قتلت قبل عامين
على سجادة الصلاة
كان فتى حاورني" ([37]).

أرى هنا أنَّ البطل الأسطوري بألف وجه (*)، الشاعر هو البطل، البطل الذي يتكرر بعَوْد أبدي (**) ويتجدد دائماً (أولد من جديد)، والبطل هنا هو علي بن أبي طالب البطل الإسلامي أسوةً بسابقيه الأبطال كلكامش وشمشون وأخيل وهرقل وغيرهم، وكان الاقتراب من علي في العام 1997 بحد ذاته بطولة.

من خلال هذا البحث وكيفيَّة توظيف الأساطير وآليَّات استعمالها، والغرض من هذا التوظيف توصَّلتُ لعدَّة نتائج:

• وجدتُ الأسطورة موظَّفةً في الشعر الحر(التفعيلة) بكثرة، وقليلة جدَّاً في الشعر العمودي وفي قصيدة النثر أيضاً، وهذه بحدِّ ذاتها محاولة للانجرار خلفَ السيَّاب (التفعيلي).

• لا يوجدُ في الشعر العراقي التسعيني توظيف لأساطير الخلق والتكوين أو أساطير البعث والخلود أو أساطير الربيع، فقط أساطير الموت ونهاية العالم والطوفان والإله الشاب القتيل حيث موت الإله النبات في العالم الأسفل، نتيجة حضور الحروب في البيئة العراقيَّة، من الحرب الإيرانيَّة - العراقيَّة التي استمرَّت لثماني سنوات ثمَّ الأنفال ثمَّ حرب الخليج الثانية ثمَّ الانتفاضة العراقيَّة وما تلاها من مقابر جماعيَّة والحصار الاقتصادي وما رافقه من جوع (موت رمزي).

• المجموعات الشعريَّة المطبوعة بطريقة الاستنساخ فيها تمرُّد على السلطة الحاكمة، أمَّا المجموعات الشعريَّة المطبوعة بدور النشر المُعترف بها من قِبَل السلطة فلم تكن كذلك، سوى نسق التحدِّي الأسطوري أو نسق الضِّد (بصورة موارية).

• ديموزي/تموُّز حاضرٌ في الشعر العراقي، وهو نموذج بدئي، لذا أستطيعُ أنْ أجترحَ النسق التمُّوزي الذي يُعنى بالعذابات والعالم الأسفل، فهو - بالتالي - معادل موضوعي للحروب والموت والحصار.

• وجدتُ نسقاً مضمراً يحمل دلالة ضديَّة للسلطة عند شعراء متعارف عليهم بأنَّهم بعثيون وشعراء سلطة وأبواق لها وأحبُّ أنْ أسمِّيه النسق (الضدسياسي).

شاعر وناقد من العراق

للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 23:1980.
[4]: ينظر: فاعليَّة الخيال الأدبيّ محاولة في بلاغيّة المعرفة من الأسطورة حتّى العلم الوصفي ، سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت ، ط1، 2015 :289 .
[5] : ينظر: قوة التذكر، مارا البرشت و باسل عكر، جامعة سيدة، لبنان، نسيان 2016: 10.
[6] :ينظر: الذاكرة تاريخ النسيان، بول ريكور، ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009 :578- 580 ، وينظر أيضاً الزمان والسرد، ج3، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، مراجعة عن الفرنسية جورج زيناتي، الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2006: 161 - 170.
[7] : ينظر: الذاكرة تاريخ النسيان، بول ريكور: 35.
[8] : ينظر، الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور:573.
[9] : الذاكرة التأريخ النسيان، بول ريكور: 140 - 141 - 143.
[10] : ينظر: الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، جمال شحيد، دار الفارس، الأردن، ط1، 2011: 44 - 45.
[11] الركض وراء شيء واقف، علي الإمارة، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة البصرة، البصرة-العراق، د.ط، 1998: 8 - 9.
[12] ينظر: جذور الديانة المندائيَّة ، خزعل الماجدي، مطبعة صفاء حسين الناصر، بغداد، د.ط ، 1997 : 12.
[13] بيت الشاعر، فاضل عزيز فرمان، دار الشؤون الثقافيَّة العامة / منشورات إتحاد الأدباء في العراق (السلسلة الشعريَّة)، د.ط، 1994: 24.
[14] : ينظر: لغز عشتار الألوهة المؤنَّثة وأصل الدين والأسطورة، فراس السوَّاح، دار علاء الدين، دمشق، ط8، 2002 :25.
[15] نوارس تقترف التحليق، ريم قيس كبَّه، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، د.ط ، 1999 : 68.
[16] يوم لإيواء الوقت، جواد الحطَّاب، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، ط1، 1992: 43.
[17] تأريخ الأسى، طالب عبد العزيز، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، 1994 : 76.
[18] ينظر: أدب الرثاء في بلاد الرافدين، حكمت بشير الأسود ، دار الزمان ، دمشق ، ط1 2008، 154.
[19] محمد والَّذين معه، محمد مظلوم، منشورات كرَّاس، المغرب - لبنان، ط1، 1996.
[20] ينظر: كتاب التاو تي- تشينغ إنجيل الحكمة التاويَّة في الصين، لاو-تسو، صياغة عربيَّة للنص تقديم وشرح وتعليق فراس السوَّاح، دار علاء الدين، دمشق، ط 1، 1998: 10.
[21] محمد والَّذين معه، محمد مظلوم:28.
[22] يوميات موجة خارج البحر، دنيا ميخائيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995: 8.
[23] : ينظر: الأعمال الشعرية ، خزعل الماجدي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 2001: 766.
[24] نار القطرب، حسين عبد اللطيف، دار الشؤون الثقافيَّة العامة "آفاق عربية"، بغداد 1994: 10.
[25] نار القطرب، حسين عبد اللطيف: 14.
[26]رقم هوية الشاعر التقاعدية.
[27] غزالة الصبا، كاظم الحجَّاج، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ط1، 1999: 88.
[28] الخطأ الاول، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1999: 31.
[29]طرديات ابي الحارث الموصلي، معد الجبوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996: 24.
[30] : ينظر: الأسطورة والتأريخ دراسة في ملحمة كلكامش، محمد خليفة حسن أحمد، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد، ط1، 1988 :22، وينظر أيضاً مقدّمة في أدب العراق القديم، طه باقر، دار الورَّاق، ط1، 2010، 155.
[31] في الخرائب حِلْيَةٌ ذهبيَّة، ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط1، بغداد 1993: 50.
[32]تنافسني على الصحراء، محمَّد تركي النصار، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط1، بغداد 1993: 18.
[33] رقيم ايمين، حميد قاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1993: 12.
[34] وطن وخبز وجد، لهيب عبد الخالق، ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1999: 9.
[35] عالم بلا حدود، محفوظ داود سلمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1997: 24.
[36] أحزان ابن زريق، محمد راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1997: 13.
[37]أحزان ابن زريق، محمد راضي جعفر: 67.

* البطل بألف وجه هو كتاب للأميركي جوزيف كامبل.
* * أسطورة العَوْد الأبدي هو كتاب لمرسيا إلياد.



تذكير بالأساتذة

اليافي، الكسم ، مقدسي وبلوز

أحمد برقاوي

لماذا التذكير؟ التذكير مواجهة للتناسي، فالتذكير قول لآخرين مفاده لا تتناسوا، والفرق بين النسيان والتناسي فرق بين حال عفوية وأخرى إرادية. فمن وظائف الدماغ النسيان، ومن مواقف العقل التناسي.
أربعة اخترت التذكير بهم، أجيال تلقت المعرفة منهم انشغل بهم الموت أو انشغلوا بالموت، وأجيال أخرى تريد أن تسدل الستار عليهم، وأجيال لا يعنيهم الوفاء.

ليس الوفاء للأساتذة تبعية لهم، ولا السير على طريقهم الفكري، بل الوفاء هنا موقف أخلاقي، بمعزل عن قتل الأب فرويدياً، فقتل الأب لا يقوم به إلا أولئك الذين شقوا طريق الاستقلال العقلي، وفي حالنا، الاستقلال الفلسفي، الذي لا يتعارض مع الوفاء الأخلاقي. أن تعلن بأنك لم تعجب بأستاذ، فهذا حق، تماماً كإعلانك بأنك معجب بآخر.
أن تكتب عن أساتذة تركوا أثراً في مسيرتك، فهو تذكير بالأثر، ومد الذاكرة الوطنية بأعلام تركوا بصمات كل على أجيال توالوا على تدريسها .
وليس السؤال لماذا اخترت هؤلاء الأربعة سؤالاً غير وجيه، اخترتهم لأنهم جزء لا يتجزأ من سيرة وعيي الفلسفي. دون أن ننكر حق أحد في خياراته الأخرى.
لقد اخترت التذكير بهؤلاء استعادة لتجربتي معهم، وليس سرداً أكاديمياً، فهذا التذكير شكل من الوفاء لهم. دون أن يفسد حبي لهم أحكامي عليهم الموضوعية بشأنهم.

عبدالكريم اليافي

قصير القامة، عريض الصدر، بريء الوجه، ذكي العينين يدب دباً في مشيته، لم تصدر عنه أيّ كلمة سلبية بحق أي طالب. علته الوحيدة أنه لسعة علمه كان لا يكف عن التداعي، فتراه ينتقل من الحديث عن ابن خلدون وعظمته في تأسيس علم الاجتماع، إلى الحديث عن المتنبي أو كسينجر. كان درسه أشبه بسرد قصة ممتعة. وراء تواضعه الظاهر والجم اعتداد شديد بنفسه وشعوره أنه علم من أعلام الحياة الأكاديمية في الوطن العربي والعالم بلا منازع.
لم يشارك في أيّ معارك فكرية أو شخصية داخل قسم الفلسفة، لكن كان يكن البغضاء لزميل واحد من جيله. ويتهمه بالجهل.
وفي الوقت الذي كان غيره من الأساتذة يدرسنا كتبا مترجمة، أو أمالي جامعية بعضها مؤلف وبعضها مترجم، كان هو يدرسنا كتبه فقط. وهي على التوالي "تمهيد في علم الاجتماع"، "علم السكان"، "الفيزياء الحديثة والفلسفة"، "دراسات اجتماعية ونفسية"، "دراسات فنية في الأدب العربي"، "الشموع والقناديل في الأدب العربي"، "تقدم العلم".
إن كتابه "تمهيد في علم الاجتماع"، رغم مضي زمن طويل على تأليفه فمازال يحتفظ براهينه وأهميته. فهو سفر برصد تاريخ علم الاجتماع والفكر الاجتماعي منذ أهل اليونان وحتى آخر مدرسة معاصرة من هذا العلم.
مع اليافي وهذا الكتاب تعرفنا بشكل مبكر على أهم أفكار أرسطو الاجتماعية والسياسية، وابن خلدون ومونتسكيو وروسو سبنسر وماركس وماكس فيبر ودركهايم وباريتو وآخرين. كان مقرر علم الاجتماع هو بالنسبة إلينا اليافي فقط، رغم من كان يشاركه هذا المقرر في التدريس. أما اللغة التي كتب فيها هذا الكتاب فتكاد تكون نادرة لا تساويها إلا لغة زكي نجيب محمود. وأسلوبه العربي مبين بحيث لم نكن نجد صعوبة في قراءة هذا السفر بل كنا نستمتع بقراءته (على الأقل بالنسبة إليّ).
وفي مقرر علم السكان، وهو مقرر جاف، وأنا لا أطيقه فقد حببه لنا بكتاب بعنوان "دراسات اجتماعية ونفسية"، إلى جانب كتاب "علم السكان". مازال عالقا في ذهني دفاعه عن وجهة نظر ماركسية ضد المالتوسية. فإذا كان مالتوس يرى المشكلة في تزايد السكان بمتوالية هندسية فيما تزايد الغذاء بمتوالية عددية، وبالتالي سيجد البشر أنفسهم في وضع عدم القدرة على تلبية الحاجات، فإن اليافي كان يرى بأن سوء توزيع الثروة هو الأخطر. وعندي الآن بأن الأمرين متداخلان معاً.
أما في مقرر فلسفة العلم حيث درسنا كتابه "تقدم العلم"، فلقد قادنا اليافي في رحلة ممتعة إلى تاريخ تقدم العلم، وليس هذا فحسب، بل قام بقدِ مصطلح غير مألوف بالعربية للدلالة على اللاحتمية في الفيزياء الحديثة وهو مصطلح علائق الارتياب. كما أطلق على الجزيء من الأشعة السينية. مع اليافي تعرفنا على مفهوم جديد لم يستخدمه أحد سماه تتامية بور للإشارة إلى الطبيعة المزدوجة الحبيبة والموجية للنور.
والأهم أن كتابه "تقدم العلم"، والذي هو تاريخ العلوم ومنطقها ومشكلاتها ما زال فريداً في مكتبتنا العربية.
أما الأثر الأجمل الذي تركه في نفسي فهو كتابه دراسات فنية في الأدب العربي. فقد كان هناك مقرر مستقل بهذا الاسم. نبهني هذا الكتاب، بلغته الجميلة، إلى مكانة أبي تمام في الشعر العربي. فقد كنت كغيري مولعاً بأبي الطيب المتنبي، والنظر إليه على أنه ملك الشعر العربي بلا منازع. فلقد عدّ اليافي أباتمام مؤسس شعر الباروك في تاريخ الشعر العربي. بل واعتبر أن كلمة باروك الإسبانية ذات أصل عربي مأخوذة من كلمة برّاق.


عبدالكريم مجيد البيك

وبعد تأمل في شعر أبي تمام فيما بعد لم أعد أطيق أغلب شعر المتنبي. وانظر إلى أبي تمام وأبي نواس شاعرين من المرتبة الأولى. لا شك أني وأنا أكتب كل هذا من الذاكرة عن اليافي، بعد خمسين عاماً، أدرك مدى الأثر الذي حفره هذا الأستاذ في عقلي ووجداني.

وهناك حالة قد لا يعرفها الكثيرون عن اليافي، ألا وهي ميله للتصوف والمتصوفين. فكان شديد الميل للبسطامي وابن عربي، وكان يذكرهم دائماً في استطراداته. وأذكر بأنه قد شرح لنا قصيدة "النفس" لابن سينا التي مطلعها: هبطت إليك من المكان الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع.

واليافي كان معتداً بانتمائه العربي، ولغته العربية حد التعصب.

وبالمناسبة: كان اليافي خجولاً، وقد حدثني كيف تعلقت به فتاة فرنسية في الحرب العالمية الثانية في باريس، وكيف أنه لم يستطع أبداً أن يبادلها الحب خجلاً.

أما الصفة الثانية، فإن اليافي لشدة اعتداده بنفسه، كان نادر الاعتراف بأهمية أحد من بأبناء جيله، ولولا حرصي على ألاّ أبوح بآرائه التي سمعتها منه عن زملائه لذكرتها. ولكنّ هناك رأياً كان لا يخفيه، ألا وهو عدم تمتع أغلب أعضاء مجمع اللغة العربية في دمشق بالأهلية التي تسمح لهم باكتساب هذه العضوية.

كتب اليافي شعراً عادياً، ليس فيه تألق، وموضوعاته كلاسيكية.

بديع الكسم

حين سألنا في الأيام الأولى لدخولنا قسم الفلسفة: أين الدكتور بديع الكسم، الذي إن ذكرت قسم الفلسفة آنذاك لا بد لك أن تذكره، قيل لنا بأنه معار إلى جامعة الجزائر .

في السنة الثالثة عاد الأستاذ، دخل قاعة الدرس، رجل قصير القامة، نحيف، أنيق، ذو وجه سمح، بالكاد يصل صوته إلينا، وكأنه يحدث نفسه. إن خطرت له فكرة ينظر إلى النافذة ويقولها. الأستاذ يلقي علينا محاضرات في مقرر مشكلات فلسفية، أما الموضوع الذي يطرح هو الحقيقة الفلسفية.

نحن أمام أستاذ مدهش في طرح الأفكار، لكنه في الوقت نفسه ذو لسان سليط إذا لم يعجبه رأي أو فكرة، قال لواحد من أنجب طلاب دفعتنا حين عارضه بالرأي: سأثبت لك بأنك لا تفكر. وكان هذا القول قاسياً لأنه صدر عن الدكتور بديع.

لم يكن متواضعاً أبداً، سألت الدكتورة فاطمة الجيوشي صديقنا الدكتور يوسف سلامة مرة: كيف نجوت أنت وأحمد من سلطة وسطوة بديع الكسم القاسية. نحن لم نستطع أن نكتب خوفاً من بديع.

أجل، كان بديع يتمتع بسلطة الأستاذ الذي لا يرحم. وليس هذا فحسب، فهو يندر أن يمتدح أحداً من أهل الفلسفة العرب. حتى أنه جاءنا بكتاب لفيلسوف مصري مشهور هو يحيى هويدي بوصفة مثالاً على الكتابة الفلسفية الهزيلة. لم يكن على عداء مع أحد. وكانت معرفته العميقة والغنية واهتمامه بمستقبل المتميزين عنده، وكرمه بالكتب على من يريد الاستزادة، وزهده، من الأسباب التي تغفر له قسوته.

كان ذا نزعة طبقية ومدينية مترفعة. لهذا تجده متأففاً دائماً، لديه احتقار للسلطة وخوف شديد منها.

حين كان حامد خليل عميداً لكلية الآداب وهو أستاذ في قسم الفلسفة كان حريصاً على راحة أساتذته بشكل خاص ومنهم بديع الكسم، وحامد شخص مهذب ومؤدب، ولكنه لا يرحم إن أضمر شراً لأحد. جاءه بديع الكسم يوماً إلى مكتب العميد لأمر ما، وهو أمر نادر أن يفعله. ورحب به حامد أيما ترحيب، وقرر أن يلاطفه ويبدي الاهتمام به. قال حامد لبديع: يا دكتور بديع أنت أستاذنا وأستاذ الكل، قل لي ما الذي يرضيك لأفعله، إذ يبدو عليك عدم الرضى دائما. أجابه بديع ما يرضيني لا تستطيع أن تفعله. قال حامد: قل ماذا وسأحاول.



عبدالكريم مجدل البيك

فأجاب بديع: هل باستطاعتك أن تعيد القرويين من دمشق إلى قراهم. ههه. أجابه حامد هذه لا أستطيعها.

إن المفهوم الأرأس الذي كان هاجساً أصيلاً لدى بديع الكسم هو الإنسان بوصفه أنا مستقلاً.

في رسالته ومقالات أخرى نعثر عل جملة مفاهيم حاضرة دائماً لديه: الإنسان، الذات، الأنا، وجملة من الصفات الدالة على الإنسان الذات الأنا كالحقيقة والحرية والقناعة والإرادة والوجدان والمسؤولية والحرية والتمرد والتضحية والقلق والتجرد والنزاهة.

لا شك أن هذه المفاهيم وردت في سياقات. يكتب بديع الكسم في «البرهان والفلسفة» يقول «إن الإنسان في جانب أصيل وعميق من جوانب كيانه الروحي، صبوة إلى الحقيقة، والحق أن ذاتاً دفينة في أعماق الإنسان تتصور المثل الأعلى في المعرفة، معرفة تحيط بكل ما هو موجود، بل إن الرؤية التي يتجلى فيها الموجود والمطلق، بكل ما تبعثه في النفس من غبطة وفرح، تظل قاصرة عن ملء فراغها، عاجزة عن تلبية حاجاتها إلى العيني المحسوس.

ها نحن أمام مفاهيم ثلاثة في نص قصير. الإنسان، الذات، النفس، وهي غير مترادفة بل متشابكة. فالإنسان مفهوم كلي يبدأ به الإنسان صبوة إلى الحقيقة،

فالحقيقة هاجس إنساني. كأنما أراد الكسم أن يعرف الإنسان بأنه ذلك الكائن الباحث عن الحقيقة.

وفي كل إنسان ذات داخلية هي التي تعينه، الذات تحوله إلى معنى مشخص، وبالتالي الذات تشخص الحقيقة. فيما النفس هي المنفعلة: هي التي تفرح وتحزن وتتلذذ وتتجه إلى المحسوس ينتقل بديع من الإنسان كائناً مجرداً إلى الإنسان المتعين حين يتحدث عن المفكر.

يكتب بديع عن المفكر قائلاً «من هنا كان المفكر – في التعريف – سادناً للحقيقة، وكل راع مسؤول عن رعيته، فالمفكر إذاً مسؤول ولكن المسؤولية عبء لا يحمله إلا الأحرار. إنها تفترض الحرية وتزول بزوالها. الفكر إذاً حرية، والمفكر الحر هو وحده المفكر، وهنا لا بد أن نسقط من عالم الفكر كل فكر زائف تخلى عن هويته، ذلك أن من باع حريته فقد إيمانه بالحقيقة، وكل من لا يصدر في أحكامه عن حرية داخلية، عن قناعة وجدانية لا يمكن أن يكون وفياً للحقيقة.

في تأكيد الكسم الترابط الضروري بين المفكر والحرية انتصار للحقيقة والحرية والأنا – المفكر، ينتصر الكسم للضمير الأخلاقي للوجدان السامي.

عبثاً يحاول من تخلى عن حريته أن يصل إلى الحقيقة، لأن الأنا الحر وحده الذي يجعل من حريته طريقاً للوصول إليها. الأنا الحر لم يكلفه أحد بمسؤولية البحث عن الحقيقة، الأنا الحر يستجيب لندائه الداخلي، وهو يحوّل هموم البشر إلى همومه ويتحمل مسؤولية الكشف لهم عن الحق.

الحرية هنا ليست شرطاً خارجياً، إنها وعي ذاتي بالحرية وإذا كان هناك من ينفي الحرية عن المفكر أو يحاول أن يكبله بالأغلال، فإن المفكر عصيّ على الأسر. كأني به يستعيد كلمات بروميثيوس «لخير لي ألف مرة أن أكون مكبلاً بصخرة من أن أكون خادماً لزيوس”.

أجل الحرية ليست فكرة إنها واقع متعين، إنها ظهور الأنا الدائم، وأي ظهور أرفع من ظهور الأنا الباحث عن الحقيقة.

لا يقتصر قول الكسم في الحرية على حرية المفكر. وإنما يدفع قدماً بفكرة الإنسان الحر. في مقال له بعنوان «الإنسان حيوان ناطق» يكتب بديع الكسم قائلاً «إن الإنسان هو ما ليس هو، فالإنسان يتجاوز ذاته باستمرار، فهو إذاً تعلق بالمستقبل ونفي للماضي. فالإنسان إذاً لا يرضى عن واقعه، فإنه يرفضه ليتمرد بقول لا فالإنسان إذاً يتعين دائماً. إنه متمرد، صانع، سياسي، فيلسوف، عالم، عابد، ثائر، عاشق، فنان، وجوده سابق على ماهيته، إنه يصنع ذاته على نحو مستمر.

لا شك أن الكسم يستعير الفكرة من سارتر، لكن للاستعارة هذه معنى عميقاً. إنه وقد أخذ فكرة أسبقية الوجود على الماهية بالمعنى السارتري ليدافع عنها، فإنه اتخذ موقفاً من الإنسان من الماضي من الحاضر من المستقبل وفوق هذا وذاك من الحرية. إنه في هذه اللحظة من الوعي وجودي بامتياز.

فالأنا وقد وقفت موقفاً غير راض عن العالم، فإنها تشفع هذا الموقف باللا. وما اللا إلا دلالة التمرد. بل الإنسان وجود متمرد، حتى ليمكن القول إن كوجيتو جديد يعلنه الوجودي «أنا أتمرد إذن أنا موجود». إن التمرد هنا هو تعبير عن التجاوز الدائم للوجود، للحاضر فالأنا الحر يعيش في المستقبل لماذا لأنه يعين ذاته باستمرار، لأنه ليس هوية ناجزة، ليس جوهراً ثابتاً، إنه يصنع ذاته باستمرار كما يقول الكسم.

ربما كان الكسم يختزن هذه اللا في صدره، ربما كان صمته ناتج من أنه لا يملك إلا اللا، لكنه لم يستطع أن يعين هذه اللا. حسبه أن يدعو إليها. وهو إذ اختار نماذج من تعيين الإنسان، من الإنسان الذي لا يكف عن التعين: التمرد، الصانع، السياسي، الفيلسوف، العالم، العابد، الثائر، العاشق، الفنان، فإنه أراد أن يقول هو ذا الإنسان متمرد على العالم لأن كل شخوصه التي ذكر هي شخوص متمردة. إن دفاع الكسم عن التمرد أمر مفهوم، إذ لا انفصال بين التمرد والحرية، بل قل الحر وحده قادر على التمرد. هل كان الكسم يحلم بمجتمع أحرار. أجل هو ذا أس فكر الكسم الذي ضمته صفحاته القليلة.

أحببت بديع وأحبني، سألته مرة لماذا أقلعت عن الكتابة مبكراً، وأنت مقل بالأصل؟ أجابني لمن أكتب يا أحمد. لم أعلق لأن سؤالي كان خاطئاً فلا يُسأل الكاتب لماذا تكتب أو لماذا لا أساتذتي.

أنطون مقدسي

منذ دخوله قاعة الدرس لا تثبت عيناه على مكان، لم يكن يلقي درساً علينا، كان يقوم برحلة، ويقودنا معه بهذه الرحلة، تحس بأنه ليس موجوداً معنا، أيّ سحر يمارسه أفلاطون على هذا الرجل، بل كنت على يقين بأنه رغم إقامته في دمشق لكنه كان يعيش في أثينا قبل الميلاد، ولم يغادر أكاديمية أفلاطون ولا رواق أرسطو. أجل درسنا الفلسفة اليونانية بحب، وغرسها في وعينا، لا بوصفه أستاذاً محاضراً، بل داعية لها.

وحين سألناه: ما هو الكتاب المقرر يا أستاذ؟ أجاب: محاورات أفلاطون. أصابتنا الدهشة والتأفف وسألناه: أي المحاورات؟ أجاب الجمهورية والثيئتتوس والسفسطائي والمأدبة وراح يعدد. وسأشرحها لكم هي وأرسطو. المطلوب منكم أن تعرفوا أفلاطون وأرسطو.

قال لنا بكل وضوح كل الفلسفة بعد أفلاطون ليست سوى شرح لما جاء به أفلاطون، كل أسئلة الفلسفة طرحها أفلاطون.

لا أنسى ما حييت أغرب سؤال في امتحان الفلسفة اليونانية الذي وضعه أنطون مقدسي للإجابة عنه: تحدث عن الفرق بين مُثل أفلاطون وأجناس أرسطو.

كنا ثلة طلاب بلوزين (نسبةً إلى نايف بلوز)، وكنا دائماً مع الأستاذ، ومولعين بمحاضرات أنطون مقدسي أيضاً، الذي يقف على الضفة الأخرى من الفلسفة. ولم يكن أنطون أستاذاً ذا علاقة مع الطلاب أبداً، وربما لم يعرف اسم أي طالب من طلابه، سوى اسم طالب وحيد كان من المتنفذين في السلطة.

كانت علاقته بماركس علاقة غامضة. يحب من ماركس نقده للرأسمالية، أما الماركسية فلم يكن يعيرها أيّ اهتمام. حين ألقى كلمة رثاء لسعيد حورانية في سينما الحمراء، أشاد به وبإيمانه والدفاع عما يؤمن به.

وتمضي السنون ويقوم سعدالله ونوس بإجراء حوار مع الأستاذ في الكتاب الدوري ”قضايا وشهادات” صيف 1990 وفيه يقول:

”أنا أعلم أن الصورة قاتمة ومحبطة، لكني. ما دامت لدي القدرة. سأظل أعمل وأبدي رأيي. تمر لحظات قصيرة أشعر فيها باليأس، لكني سرعان ما أنحيها قائلاً لنفسي: سأواصل المحاولة حتى مماتي”.

عاش بين جدران أربعة يفكر بحرية وظلّ مشدوداً للمستقبل، يتأمل تجربة الماضي بجمالها وقبحها، بيقظتها وسباتها، بانتصارها وهزيمتها. يتجاوز وعيه بالعالم دائماً، لكنه ظلّ مشدوداً الى الحداثة والعقلانية والديموقراطية.

مثقف الممكن، لم يأسر نفسه في النزعة الأكاديمية الخادعة، ولم ينكص إلى ذاتية يائسة تنال من أحلام الناس، بل ظل مشروعاً يرسم الوجود الآتي. هاجسه الإنسان الحر في الشرق والغرب فلم يتغرب ولم يتشرق.

في مكتبه الصغير في وزارة الثقافة كان يرسم مشروعاً للوعي عبر الترجمة، وتأتي كتب آلان تورين، وألتوسير وهنري لوفيفر، وشاتليه، ورأس مال ماركس. كأنما أراد تجاوز فقرنا الروحي بإثرائنا بالوعي الغربي بالعالم. لكن أنطون ناقد شرس لحداثة الغرب التي أفقرت الإنسان عبر الرأسمالية. أرادها حداثة دون اغتراب لأنه مع الإنسان الذي حلم به ماركس والمسيح.

حسبك أن تستمع إليه حين قال ”لقد فجر الإنسان كل غرائزه: الآلة، المجتمع الاستهلاكي، الصور، السينما، التلفزيون.. كل هذا فجّر غرائز الإنسان جميعاً، فصار فقيراً. لم يعد لديه ذلك الفائض. وهنا نقطة ضعف الحداثة. الإنسان في حقيقته فائض عن ذاته. في هذه المجانية التي تطفر منه. الآن ضاعت المجانية. كل قيمة المسيحية أنها استغلت هذه المجانية إلى أبعد حد، أو أرادت أن تهبها. فالفكرة المسيحية، وهي تختلف عن النظام الكنسي والتديّن، مبنية على أن كل ما في الدنيا مجاني، لا ثمن له. لأن الرب مجاني. كل ما في الطبيعة مجاني. الله يحب، يعني أنه يعطي كل شيء. هذه المجانية تلاشت واندثرت.. ما من شيء مجاني في واقعنا الراهن. كلها أسعار وحسابات. حتى الكتابة صارت جزءاً من العملية التجارية الواسعة.. هنا مأزق الرأسمالية، ومكمن الفساد. هذا الوضع أفقر الإنسان”.

هو ماركس يتحدث بلسان المسيح، أو المسيح يتحدث بلسان ماركس. إنها طوباوية ولا شك، لكنها طوباوية التمرد، طوباوية أفضل من واقعية آسنة تدافع عن الواقع. كان ديالكتيكياً ولكن على الطريقة الأفلاطونية، معتقداً بأن أفلاطون هو أبوالديالكتيك في الأصل.

في بداية ربيع دمشق، وعلى أثر خطاب قسم الوريث كتب مقدسي رسالة شجاعة إليه أدان فيها الواقع، ومدافعاً عن الشعب، وطالبه فيها بالعمل من أجل نقل السوريين من حال الرعية إلى حال المواطنة.

في بداية ربيع دمشق اتصل بي رياض سيف، يدعوني فيها لإلقاء المحاضرة الثانية في منتداه، وحين سألته من هو المحاضر الأول، أجاب أنطون مقدسي. وهكذا كان. كانت محاضرته حول المجتمع المدني، وكانت محاضرتي بعنوان: الدولة والمجتمع .وقام رضوان زيادة بنشر جميع المحاضرات لاحقاً في كتاب.

عاد أنطون مقدسي في سنواته الأخيرة إلى إيمان لاهوتي بعيداً عن الفلسفة بما كتبه عن دلالة على ما قيل بأنه انسكاب الزيت من أيقونة للعذراء.

أهم ما كان يميز مقدسي تقديره للاختلاف، وحبه للمحاورة، فهذه الروح الأفلاطونية رافقته حتى النهاية.

أجل، أحب أفلاطون دون عبيد، ومال إلى

ماركس دون ماركسية، واحتفظ بالمسيح وروح المسيحية، وظل عروبياً دون تعصب. أحب الأرسوزي ولم يكن أرسوزياً، خان الفلسفة وصدق قصة سيلان الزيت من أصابع أيقونة العذراء في كنيسة الصوفانية. ويبدو بأن هناك علاقة، عند بعضهم، بين الشيخوخة والعودة إلى الإرث الديني.

نايف بلّوز

من هو نايف بلوز؟ قليلون هم الذين إذا ذكرت لهم نايف بلّوز يعرفونه ويتذكرونه، وعندي بأن نايف من ألمع الأساتذة الذين مروا على قسم الفلسفة، لكنه كان مقلاً في الكتابة. وهذا ما حال بينه وبين الشهرة.

كان ذلك في عام 1970، دخل إلى قاعة الدرس، في قسم الفلسفة، رجل أشيب يبدو في عمر الأربعين أو يزيد، ذو ملامح قاسية، جبهة عريضة، نصف صلعة، شارباه شبه معقوفين صغيران، وعرّف بنفسه قائلاً: أنا نايف بلّوز، سأدرسكم مقرر المدخل إلى الفلسفة.

وراح الأستاذ يلقي علينا من القول دون أن يكون أمامه أي نص ينظر إليه، كنّا أول عهدنا في تلقي العلوم الفلسفية، حيث يقوم عادل العوا مدرس الأخلاق بقراءة صفحات من كتاب ترجمه، وَعَبدالكريم اليافي يحكي لنا قصة علم الاجتماع، وصفوح الأخرس يتلعثم بعرض ما يحلو له من كلام يبدو في علم الاجتماع أيضاً .

وتمضي الأيام، وندرك أننا أمام أستاذ متميز ومختلف معرفة وسلوكاً، لم يحل مزاجه العصبي دون أن نتحلق حوله، نحن مجموعة من الطلاب الأكثر نضجاً في المعرفة، وتقوم علاقة صداقة بين الأستاذ وبيننا .

وسنة وراء سنة يتحول نايف بَلوز إلى أب روحي، وفاعل في صناعة وعينا الفلسفي، ومواقفنا الأيديولوجية .

أجل أصبح نايف أباي الفكري والفلسفي والأيديولوجي، فضلاً عن أنه أصبح الصديق الحميم الذي جعل العلاقة تتجاوز علاقة الأستاذ بالطالب .

لم يكن لنايف كتب حول المقررات التي درسنا إياها، بل كان يستند على ما يسمى آنذاك "بالأملية" المطبوعة على آلة النسخ، وعلى كتب مطبوعة في سوق الكتاب، ففي المدخل إلى الفلسفة كانت أمليته مرجعاً وحيداً، ومحاضراته كانت من الثراء بحيث صار سؤال ما الفلسفة وما هي مشكلاتها حاضراً في وعينا على امتداد السنوات الأربع .

وفي علم الجمال، جاءت محاضراته تقديماً لكتاب جورج لوكاتش الذي ترجمه عن الألمانية "دراسات في الواقعية" (عام1972)

وفي الفلسفة الحديثة قرر الرجل علينا كتاب يوسف كرم "الفلسفة الحديثة". ثم راح يملي علينا زاوية رؤيته الديالكتيكية في كل مسألة من مسائل الفلسفة التي يدرسنا إياها .

كان نايف أول أستاذ يدخل المنهج الديالكتيكي الماركسي إلى قسم الفلسفة، دون أيّ دوغمائية شيوعية، بل كان يسخر مما كان يسميها "النزعة التخطيطية" للمنهج الماركسي المتداول .

مع نايف، عرفنا فلسفة ديكارت وإسبينوزا وكانط وماركس، ومعه ومع لوكاتش عرفنا العلاقة بين الجمال الأدبي والواقع، بعيداً عن الواقعية المبتذلة الموروثة عن الستالينية .

وتمضي السنون ويسافر الفتى أحمد برقاوي إلى الاتحاد السوفياتي، وتجري المراسلات حول ما أنا بصدد كتابته في الأطروحتين "الماجستير والدكتوراه" ، ويكون نايف بمثابة المشرف الصديق إلى جانب المشرف السوفياتي .

وأعود زميلاً للأستاذ، وندرّس معاً "مادتي مناهج البحث في العلوم الاجتماعية، ومناهج البحث في العلوم الإنسانية" وهما المقرران اللذان حضر لهما نايف وجمع كتابين ليسا بالمؤلفين.

كان نايف نهماً في القراءة ومقلاً جداً في الكتابة، بل لم تكن من بين طقوس حياته اليومية طقس الكتابة. في السبعينات، حين استعرت موجة التراثيين العرب، خاض معركة في المنهج في حوار غني مع حسين مروة وسواه، رافضاً رفضاً قاطعاً، نظرية الانعكاس الماركسية، والترابط الميكانيكي بين الوعي والواقع، والفكر والطبقة، ونافياً أن تكون المادية والمثالية معياراً للحكم على هذه الفلسفة أو تلك. لم ير نايف ابن رشد إلا من زاوية روح العقلانية والتنوير، الروح الضرورية للدخول إلى العصر .

سيكتب نايف بلّوز كتاباً جامعياً لمقرر علم الجمال "علم الجمال" (المطبعة التعاونية بدمشق1980) وهو الكتاب الأول المكتوب بروح ديالكتيكية – ماركسية في العربية، إلى جانب كتب مترجمة، صحيح بأن الكتاب لم يضف جديدا على ما قدمه عالم الجمال السوفياتي المشهور موسي جاجان، الذي ترجم كتابه الأشهر إلى لغات أجنبية عدة، لكنه وضع بأيدي الطلاب والقرّاء مرجعاً لا غنى عنه للتزود بالمعرفة الفلسفية الجمالية .

وفي دراسة كتبها الدكتور بلوز حول الأمة وألقاها محاضرة، أشار للمرة الأولى إلى الفرق بين القوم والأمة، والترابط بين الدولة والأمة.

كان نايف أنموذجا للأستاذ موسوعي المعرفة، والمهموم بنقلها إلى طلابه بكل إخلاص مهني، ومحاوراً عميقاً مستخدماً مخزونه المعرفي بكل منهجية .

عبدالكريم مجدل البيك

أما على المستوى السياسي، فلم يكن لديه أيّ أوهام حول طبيعة النظام الدكتاتورية، وحتمية وصوله إلى المأزق. وفي حواراتي الدائمة معه كان يؤكد على مسألة مهمة ألا وهي ضرورة أن ينجز حافظ الأسد في حياته إعادة سوريا إلى وضعها الطبيعي، وقال لي مرة نقلاً عن السفير الأميركي إدوارد جريجيان أن السفير قال لحافظ الأسد عند وداعه بعد انتهاء مهمته في سوريا "أنا ذاهب إلى بلادي، ولكن أحب أن أقول لكم بأن الحكم بهذه الطريقة لا يمكن أن يستمر، يجب العودة إلى الوضع الطبيعي ."

وكان هذا هو رأي الدكتور نايف، الرأي الذي نقله بطريقة ذكية إلى حافظ الأسد شخصيا في اللقاء الطويل الذي تم بينهما بناء عل طلب الأخير. ومازلت أتذكر قوله لي بعد اللقاء "لا أمل يا أحمد في التغيير، لا تغيير في سياسته تجاه الداخل ولا تجاه لبنان ولا تجاه الفلسطينيين، حافظ الأسد يكن الكره الشديد لأبي عمار.. ياسر عرفات."

كان نايف شخصاً مستقيماً، أخلاقياً، قليل المساومة، مدافعاً عما يؤمن به حد العدوانية أحياناً، ورغم ما كان يبدو عليه من سلوك غضبي وعنيف، لكنه كان طيب القلب، لا يحمل حقداً على أحد .

مرض نايف، وفقد جزءًا من ألمعيته وذاكرته، وراح يحدثني عن ضرورة تعويض ما فاته من كتابة، وإنه سيعمل على ذلك، لكن الجسد خانه، كان آخر مما خطه نايف دراسة حول العلمانية وكانت أفضل ما كُتب حولها آنذاك .

رحل نايف وترك خلفه صورة الأستاذ السقراطي بلا منازع.

مفكر فلسطيني من سوريا مقيم في الإمارات

عبدالكريم مجدل البيك



مقال

البحث عن موت مغاير

سامي البدري

الفعل، في كل أشكاله، عملية توريط للذات في أشكال الاختبار التي تقود إلى بناء الهياكل (الفرضيات) التي تؤدي إلى قيام الرؤى. والسؤال هو: هل تورطنا في أفعال صحيحة طوال عمر البشرية السابق؟ كل ما تورطنا فيه هو شؤون جانبية فعلاً، أقصد فلسفياً طبعاً، في حين أن ما كان علينا التورط في فعله هو البحث عن - كحد أدنى طبعاً - شكل موت مغاير لما ألفناه، ومنذ نهاية آلاف السنين الأُول من حياة البشرية.

لماذا شكل موت مغاير لما ألفنا؟ لأن شكل الموت الذي نعانيه الآن هو صيغة غبية جداً وغير هادفة طبعاً؛ غير هادفة لا لنا ولا لمشروع الحياة، بل ولا حتى لصيغة إنهائها ككل، أقصد في نهاية مشروع الحياة الفاشل الذي نعيشه، منذ لحظة سقوطنا من حفافي نهر العسل، كما تقول الأسطورة التي بين أيدينا، وحتى هذه اللحظة من حياتنا.

تثبت لنا عملية ازدراء الجسد، في تحليلها النهائي، أنها ليست سوى عملية إمعان في الحط من كينونة الذات الإنسانية التي وجد عليها ومن خلالها، وعملية تتفيه لمسعاها في البناء الذاتي وحريته وشعور تفوقه في هذا الوجود، بصفته الكائن الأكثر نضجاً وتفوقاً من بين الكائنات التي تشاركه الحياة على هذه الأرض.

تصر جميع الأيديولوجيات الدينية، وتشاركها في هذا بعض الفلسفات أيضاً، على أن الإنسان وجود غير فعال بذاته، وإنه ليس سوى أداة تافهة بذاتها، تستخدمها قوة كبيرة لصالحها، رغم عدم وضوح هوية هذه القوة ومكانها ولمس وجودها ومكانتها المتفوقة. وقد كرس طول مدة هذا التثقيف شعوراً قوياً من تفاهة الذات ومحدوديتها، وأنها لا تصلح لأن تكون أكثر من مفعول به لغرض آخر، غير ما تحسه من سبب لوجودها، رغم عدم رؤيتها لهذا الغرض (المسبب) وصفة سموه وتفرده.

الإنسان، وفي أوقات توقده الذهني وتألق وعيه، يشعر شعوراً مؤكداً أنه أكبر من مجرد شيء، وعليه فإنه يقاوم وباستماتة، فكرة مسخه وتتفيهه بأن يكون ضحية للقدر وأن يكون مجرد شيء ملعوب به ويقاد إلى حتف أو نهاية أكثر تفاهة من تفاهته الذاتية وتفاهة وجوده.

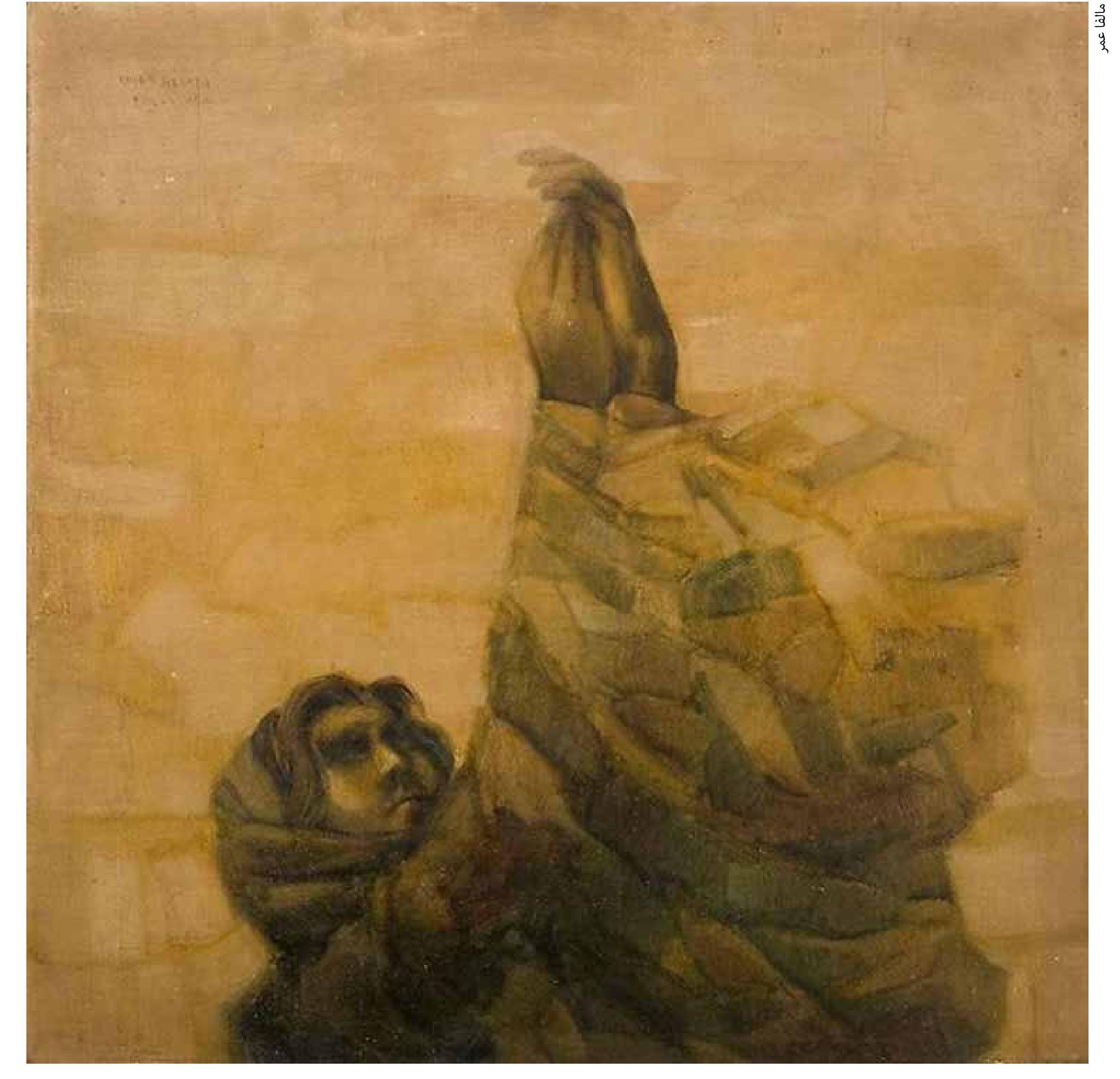
إن نزعة مقاومة الإنسان لقضية موته، التي يراها جائرة وغير هادفة، بحد ذاتها، بدأت مع بداية وجوده في الحياة، وهو من تلك اللحظة عمل على إثبات ذاته والرفع من شأنها، فكرياً عن طريق التفكير وإيجاد وسائل إغناء الذات معنوياً، وعملياً عن طريق العمل، وتحويل هذا العمل إلى منجز إبداعي، عن طريق العلم، إلا أن سيطرة الاتفاق البورجوازي (لنختصره بشكل الدول وسلطاتها القاهرة) أو سيطرة التافهين على سلطات العالم وصناعة القرار الدولية أيضاً، كما يسميها الفيلسوف الكندي ألان دونو وعملهم على تحويل الآخرين من البشر إلى مجرد تروس في ماكنة الإنتاج الاقتصادي التابعة أو المملوكة لشركة الإدارة (الحكومة أو الشركات الكبيرة التي تقترب من شكل الدولة)، التي حلت محل مفهوم الدولة الراعية، حال دون تحقق جزء من الهدف (طاقة العلم والفلسفة والفكر والثقافة) إلى مجرد تابع لنظام الشركة الكبيرة التي لا يهمها غير الربح المادي، والذي جاء على حساب الإنسان في ذاته، تتفيهاً لها والحط من أهدافها السامية (غير المادية) لأنها لا تصب في تعظيم موارد الشركة المادية ومكاسبها.

إن استمرار الموت على ممارسة إرادته القمعية، تقول للإنسان في ذاتيته، إن معركتك مع الوجود، العالم، والحياة، خاسرة في كل حال ورغم كل إنجاز تحققه، لأنه في النهاية، يأتي - الموت - ليصادر كل جهودك ووجودك وينفي ذاتك إلى مجهول أعمى لا عودة منه، ويقول لك: أنت مجرد رقم على سبورة الحياة وها أنا أمسحك بخرقة صغيرة وإلى غير رجعة. لماذا، وما قيمة الحياة التي ضيعتها في العيش وبناء الحياة إذن؟

لماذا هذه النهاية الغبية القاسية؟ لماذا هذا الموت الوحشي؟ لم لا يكون الموت أنيقاً ولطيفاً و(نظيفاً) على الأقل، بمعنى ألا يكون بخسارة الإنسان لذاتيته وطمسها بهذه الطريقة الغليظة البغيضة؟

منذ بداية وجود الإنسان على الأرض وهو مقتنع ويصرخ أن الموت ليس هو الحل لمعضلة وجوده في حياة هذا العالم؛ وهذا لا يعني تمسكه بنظام الحياة الذي يولد فيه بالضرورة، ولكنه يرى، ومقتنع تمام الاقتناع، أنه مادام قد ولد في الحياة فإن الموت ليس هو الحل المناسب لإشكالية هذه الولادة، التي لم يخترها. ما هو الحل إذن؟ للإجابة على هذا السؤال يتحتم علينا تحديد شكل المشكلة وسببها: أين تكمن مشكلة وجودنا؟ لماذا نحن هنا ولأيّ هدف لتنهى حياتنا بهذا الموت الرخيص البشع؟ إن كان لا بد من إنهاء حياتنا، ونحن لا نعرف لمَ ولأيّ غرض تنهى، فلمَ لا تنهى بطريقة جميلة وأنيقة وشفافة، لا تخلف الألم والحزن؟ (سأذكر هنا، ودعماً لفكرة عدم نظافة الموت، أن الدين الإسلامي يفرض على المسلمين الاغتسال عند ملامسة الميت، وطبعاً للتطهر)، فلماذا نموت بطريقة (وسخة أو لنتحول إلى نجاسة)، إن كان لا بد من موتنا؟

لماذا علينا أن نموت لنتحول إلى جيف نتنة؟ إن كان لا بد من عملية إنهائنا وإخفائنا، فلمَ لا نعود من حيث أتينا؟ ثمة من



مالفا عمر

سيتذمر الآن ويقول إن هذا تبسيط ساذج وغير معقول، فما المعقول في تعقيد صورة الموت الحالية، على من يموت وعلى ذويه ومن يحبونه وسيفقدونه ويفتقدونه، وخاصة إذا ما جاء الموت بعد صراع قاس مع المرض؟ الموت عملية قهر لذات وإرادة الإنسان، لمَ هذا القهر غير الرحيم؟

لمَ لا يكون حل التخلص من الإنسان بطريقة الإخفاء المفاجئ الذي لا يسبب ولا يخلف ألماً؟

الموت صيغة عدم احترام للإنسان وعبث لامبال بذاته؛ معاملة بمنتهى القسوة تدلل على الاستخفاف والامتهان والحط من قيمة الإنسان... لماذا ولصالح من؟

إن الموت عملية تحطيم وسحق عنيفة وغير مسؤولة لذات الإنسان؛ والغريب أنها لا تُقبل من قبل الإنسان لأخيه الإنسان ويجرّم عليها مرتكبها، ويعاقب عليها القانون بأشد العقوبات، الموت المقابل، فلمَ تقبل بخنوع من إرادة الموت الخارجية أو من مصدر (الألم الميتافيزيقي)، بتعبير كولن ولسن وعلم النفس الوجودي؟

وبالنسبة إلى الإنسان، وفي أغلب أوضاعه الفكرية والنفسية والأيديولوجية، باستثناء الأيديولوجيات الدينية، فإن الموت مبني على حالة من سوء الفهم من قبل الطبيعة، والذي لا بد من إزالته، وهذا ما عملت عليه ومن أجله معظم الفلسفات، ولكن سوء الفهم والتخلف والخوف دفعا الغالبية من البشر للاستسلام لجبروت الموت، بعد أن سوقته الأيديولوجيات الدينية على أنه أمر طبيعي وخلاص ميتافيزيقي يقود إلى نعيم سرمدي؛ وأنه بديل منطقي للحياة بقصورها وجفافها وحرمانها. وهنا يأتي السؤال، بأبسط صور التلقائية: مادام الموت هو مرحلة أو طريقة انتقالية لحياة أجمل وبلا معضلات وهموم، فلمَ لا يكون أنيقاً وجميلاً ومفرحاً، بدل موت التعفن والتفسخ والاندثار؟ وهنا علينا أن نُذكّر أن جميع الأديان لم تقدم أيّ تفسير مقنع للموت، كآليات اشتغال وأسباب، وبدلاً عن هذا التفسير انشغلت بمطالبة الإنسان بالتطهر والنقاء الذي يؤهله لدخول عالم الموت، من أجل الفوز بجائزته التي يختزنها له.. والنقاء الذي تطالب به الأديان هو الالتزام بتعاليمها، بالدرجة الأولى، وليس معياره القيم والمعايير الأخلاقية، وهي، وعلى أساس تعاليمها الخاصة، تجرّم وتكفّر الآخرين وأنظمة قيمهم وتحرمهم من نعيم الجنان، وليس بموجب المعايير والقيم الأخلاقية، غير الدينية. وطبعاً من لا يلتزم بتعاليم الأديان سيكون موته شنيعاً، قبل أن يلاقي أهوال العقاب، أثناء موته ومن جرائه، إضافة إلى عقاب يوم إدانته وحسابه. وأغلب صور العقاب التي توردها الأدبيات الدينية، هي تكرار عملية الإماتة لأثر أهوال العقاب بالحرق بالنار. ومن هنا يكون جلياً لنا أن الموت، بحد ذاته هو عقاب، بل وأشد أنواع العقاب.

من نافلة القول أن نذكر هنا أن كل دين يحتكر الصلاح لقيمه ونظمه الأخلاقية، فلماذا يموت صالحو جميع الأديان إذن؟ وهذا ليس تشكيكاً منا بصلاح الأديان، بل هو خطوة لإكمال دائرة الجدل أو إيصالها إلى نهاية دورتها، وفقط لتتضح الصورة، في شكلها الجدلي النهائي، باعتبار الفلسفة، في وجه من وجوهها، مشروعاً من مشاريع النقد.

الموت مصير الجميع، ولكن ليس حسب رؤية (بلينيوس الأكبر) التي تقول "(ليستِ الحياةُ أمرًا مرغوبًا به حتّى يُزاد في أمدها بأيّ ثمن. كائنًا مَنْ كنتَ، فإنّ موتك مُؤكّد، وحتّى لو كانت حياتُك مملوءةً بالرّجس والإجرام. أهمّ العلاجات بالنّسبة إلى عقلٍ مضطربٍ ومهمومٍ هو ذاك الشّعور بأنّه من بين جميع النّعم الّتي تُغدقها الطّبيعة على الإنسان، ليس هناك أعظم من الموت الّذي يكون في محلّه. والأفضل من ذلك، أنّ الجميع يُمكنهم أن ينتفعوا بهذه النّعمة"، بل لأننا مازلنا في طور الخروج من محنة التأرجح التي وجدنا فيها، بسبب رداءة أدواتنا، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن الموت مشكلة غير مفهومة ويرى الإنسان أنه لا يستحقها، بل يراها جائرة واعتداء غير مبرر على وجوده الذي هو كل ما يملك، لأنه يصادر أو ينفي كينونته وكيانه إلى عدم لا يرى له قرارا.

الموت شعور بالاندحار، شعور الإنسان بأنه لا يملك السيطرة على مصيره، أو أنه لم يكن سوى آلة صغيرة تافهة تلعب بها جهة ما بلا هدف واضح؛ ويتجسد هذا الشعور بأوضح صوره، في حالة الهرم الطويل غير المنتج أو مرض ما قبل الموت الممض، والذي يحوّل الإنسان إلى ضحية لشعور أنه كان يجذف في جدول ضحل من مياه الأمطار، والذي سرعان ما جف ليجد الإنسان نفسه يحك بطنه على صخور قاسية ويضرب كفيه بأكوام من النفايات الأكثر قسوة، وأن كل ما مر به أو عاشه لم يكن سوى حكايات طيبة عبثية غير هادفة. وبتشبيه أكثر دقة، فإن أمر الحياة - عندما يقترب الموت - يبدو أن التألق والعظمة لم تكن بأناقة بدلة أو فستان من ماركة عالمية وتناول وجبات الطعام في المطاعم الفخمة، إنما في مكان وقضية أخريين تماماً، وإن (سن التقاعد من الحياة، بسبب الهرم أو المرض) أوضح أن كل ما مر لم يكن سوى ضرب من العبث السخيف الذي لا طائل منه غير حفرة القبر الأكثر سخفاً.



الموت عمل شاق، كما يقول الروائي خالد خليفة، شاق مجازاً وفعلاً؛ شاق لمن يوقعه ولمن يقع عليه؛ وهو بهذا المعنى يكون الطريقة الأكثر سذاجة والأكثر فشلاً للخروج من حالة الفوضى التي يسببها فعل الحياة.. وبهذا فإنه يبدو حالة من القسوة الشاذة وغير المبررة والتي تعوزها الأناقة. وعليه، وإن كان لا بد أو لا مهرب من الموت بشكل نهائي، فليكن على الأقل أنيقاً ناعماً، إن لم يكن مسلياً، مادام هو في النهاية، الطريق الأسرع إلى الجنة التي حلمنا في تحقيقها هنا - في هذه الحياة - وعجزنا... أو منعنا مانع قوي أو إرادة كبيرة عاتية من تحقيقها.

نحن بالنسبة إلى مصير الموت ونهايته المفزعة، كثيران الساقية أو خيول جر العربات، نبذل الجهد لكي نواصل الحياة في العذاب والألم لنصل، في النهاية، إلى موت أكثر قسوة، يرمينا كجثث عفنة تثير الفزع، بعد مصادرة كينوناتنا وذوات وجودنا، في حين أن الإنسان يقضي حياته على أمل أن تكافئه الحياة في النهاية بما يعوضه عما هدره في ممارسة الحياة اليومية العقيمة.

وإذا ما استعرنا تشبيه الناقد البريطاني فورستر حول رواية "عوليس"، لدقة تعبيره، فإن الحياة لا تتكشف في نهايتها، إلا عن محاولة خبيثة لإغراقنا في الطين... وهي تفلح في هذا بالفعل! وفظاظة طين القبر هي الدليل الفاضح على هذا. ولكن أما في جعبة الطبيعة ما هو أجمل من تمريغنا في طين الاندحار والازدراء هذا؟

لقد كانت طريقة التحنيط الفرعونية أول خطوات الاحتجاج على إغراقنا في الطين، بحسب شهادة الاكتشاف الآثاري والأركيولوجي التي بين أيدينا، ورغم أنها كانت خطوة في الطريق الصحيح، إلا أنها لم تزد على كونها خطوة تأجيل لا أكثر؛ في حين أننا كففنا عن أن نكون "كلاباً" ترضى بأيّ عظمة ترمى لها بشأن الموت: نحن الآن في حاجة إلى عظمة حقيقية وأصيلة، على أقل تقدير، إلى حين توفر العظمة الأخيرة أو عظمة القمة. ولكن ما هي عظمة القمة هذه، مادامت العظمة الحقيقية أو الأصيلة فقط (أو نصف العظمة) هي الموت الأنيق فقط؟ قد تبدو تلك العظمة هي الحياة الأبدية، ولكن الأكثر إنصافاً لكبرياء واستحقاق ذواتنا علينا، أن نتطلع أن تكون الحياة بحرية تامة ودون أيّ نوع من الوصاية الميتافيزيقية أو الخارجية.

وباختصار فإن فعل تكرار الحياة بالرتابة التي عاشها الإنسان، منذ يوم وجوده الأول إلى اليوم، أثبت له أنه يصارع من أجل تثبيت مجموعة من القيم المتحولة أو المطاطية أو سريعة التمدد بلا هدف حقيقي يمارس ثباته بالمقابل؛ الأمر الذي جعل فعل الموت يبدو حتمياً ووسيلة خلاص لا بد من قبولها والاستسلام لها، رغم مرارتها؛ في حين أن حس الإنسان وخياله ومنطق عقله، كلها مصرة على رؤية الحل في مكان آخر، متمثلاً في الحياة والمزيد منها، على أمل القفز منها في النهاية، بهدوء وسلاسة ورقة إلى المزيد من الحياة الأكثر رضا وجمالاً... أو، وعلى الأقل، وفي كل الأحوال، ليست صيغة الموت في كل الأحوال، وإن انطوى على صيغة حياة ثانية فيما بعده.

كاتب من العراق



مقال

الموسيقى والجسد

أثر الموسيقى على الجسد والمشاعر

هالة إبراهيم أحمد رمضان

استخدم البشر الموسيقى عبر التاريخ وعبر الثقافات المتنوعة كمعدِّل بيئي لتغيير الطريقة التي تتحرك بها أجسادهم ويشعرون بها. ومع التطورات الحديثة في التكنولوجيا، يلائم الأشخاص من جميع الأعمار الموسيقى ذات الإمكانيات المتاحة مثل النشاط والإتقان والهدوء، حتى يتمكنوا من تنظيم مستويات طاقتهم للأغراض اليومية (تستجيب أجسادنا للموسيقى بطرق واعية وغير واعية، وعندما نستمع إلى الموسيقى، تستجيب أجسادنا تلقائيًا، نتنفس في الوقت المناسب، ونتحرك في الوقت المناسب، وقد تنبض قلوبنا في الوقت المناسب).

تتكون الموسيقى من عناصر متعددة بما في ذلك الإيقاع، السرعة والإيقاع والجرس (صفات الصوت) والديناميكيات (الجهارة) والانسجام واللحن (درجة الصوت) وأحيانًا كلمات الأغاني. الإيقاع في الموسيقى مؤثر بشكل خاص لأنه يحاكي إيقاعات الجسم الداخلية، وبالتالي فهو إشارة خارجية تتعرف عليها أدمغتنا بسهولة وتستجيب لها. هناك علاقة تكافلية مباشرة بين الموسيقى والعاطفة والوظائف الفسيولوجية البشرية والسلوك البشري، والتي يطلقون عليها اسم "تأثير الموسيقى".

تعمل عناصر الموسيقى تمامًا مثل العناصر المقابلة للفيزياء والكيمياء، كما يتم التعبير عنها في علم التشريح البشري وعلم وظائف الأعضاء. وتمت دراسة عناصر الفيزياء والكيمياء جيدًا وتحديدها ونمذجتها. فلا توجد نفس الدرجة من الدقة للموسيقى. "أصبحت الموسيقى تدريجيًا أكثر تعقيدًا كما فعلت التجربة البشرية". بيان لن يمر دون اعتراض من قبل أيّ عالم موسيقى عرقي، ويشير إلى عدم تقدير التعقيدات الموجودة في العديد من الموسيقى غير الغربية.

إن الموسيقى ذات الوتيرة السريعة تثير تنشيطًا أكبر من الموسيقى بطيئة الإيقاع. وتوصل الموسيقى أنواعًا مختلفة من الرسائل من خلال مزيج من الصوت وكلمات الأغاني. يمكن القول إن فهم كيفية تسخير الموسيقى لغرس الإثارة مفيد لمنتجي الوسائط الذين يتطلعون إلى استخدام كل أداة ممكنة عند إنشاء الرسائل، سواء كانت الرسائل النداءات التجارية أو الإعلانات الترويجية أو رسائل الوقاية من الأمراض. وبدافع تسخير الاستجابة النفسية للموسيقى من أجل التطبيق العملي، أجريت تجربتان لاختبار ما إذا كان بإمكان منشئي الرسائل الاعتماد على الإيقاع الموسيقي كطريقة لزيادة الجهاز العصبي الودي.

على الرغم من أن هناك القليل من الشك في أن الموسيقى "تنقل" المشاعر، توجد العديد من المناقشات داخل أدبيات علم النفس الموسيقي حول كيفية تصور هذه العملية بشكل أفضل وكيفية التعامل معها تجريبيًا على الرغم من أن هناك القليل من الشك في أن الموسيقى "تنقل" المشاعر، وتوجد العديد من المناقشات داخل أدبيات علم النفس الموسيقي حول كيفية تصور هذه العملية بشكل أفضل وكيفية التعامل معها تجريبيًا.

غالبًا ما تصاحب الشعور بالاستجابة للموسيقى ردود فعل جسدية قابلة للقياس، مثل قشعريرة أو قشعريرة أسفل العمود الفقري، والتي تسمى عادة "قشعريرة"، من أجل التحقيق في العناصر الهيكلية الصوتية والموسيقية المتميزة المتعلقة بتفاعلات البرد.

تؤثر الحركات على قراراتنا في كل يوم. الحياة، وتنظيم دوافعنا للعمل، وتعزيز تكوين الذاكرة (Juslin & Sloboda، 2001؛ Panksepp، 1998؛ Roth،2003 ويستمع معظم الناس إلى الموسيقى للتأثير على عواطفهم Panksepp 1995).

ولكن ما هي القوة التي تمتلكها المنبهات الجمالية مثل الموسيقى حقًا للتأثير على المشاعر و"تحديدها"؟ هل يمكن للموسيقى "الصحيحة" التحكم في حالاتنا المزاجية أم أننا نبني مشاعرنا بنشاط باستخدام الموسيقى كنوع من الأدوات؟ يبدو أن الاستماع إلى الموسيقى هو هواية سلبية، ولكن هل هذا حقا غير فعال؟



في عام 1980 نشر غولدشتاين (Goldstein) دراسة تستند إلى الاستبيانات، والتي استخدمت لأول مرة "الإثارة" أو "القشعريرة" كما سميت هذه الظاهرة لاحقًا القشعريرة هي رعشة عصبية خفية ناتجة عن عاطفة شديدة. استخدمها غولدشتاين كمؤشر على الاستجابات العاطفية القوية، مما أتاح الجمع بين التقرير الذاتي النفسي وردود الفعل الجسدية المتميزة مثل "قشعريرة" أو الرعشات أسفل العمود الفقري.

طبق غولدشتاين الموسيقى كمحفز من أجل اختبار الفرضية القائلة بأن الإثارة (قشعريرة)، كمثال على ردود الفعل العاطفية، يتوسطها الإندورفين.

عام 1995 درس باحث قشعريرة الطلاب الجامعيين من خلال جعلهم يستمعون إلى 14 مقطوعة موسيقية اختارها المشاركون بأنفسهم، وأربع مقطوعات إضافية اختارها الباحث. وفقًا للنتائج التي توصل إليها، كانت القطع الحزينة أكثر فاعلية في إثارة قشعريرة، ويبدو أن النساء أكثر عرضة لردود فعل البرد.

ترتبط أنظمة الدماغ بردود فعل البرد عند الاستماع إلى الموسيقى. ووجدوا أن هياكل مثل النواة المتكئة، ومنطقة السقيفة البطنية، والثالث، والجزرة، والحزامية الأمامية تكون أكثر نشاطًا أثناء تفاعل البرد، بينما انخفض النشاط في اللوزة المخية والقشرة الأمامية الجبهية البطنية. عادة ما لوحظ هذا النمط من النشاط في دراسات الدماغ الأخرى التي تسبب النشوة و/أو المشاعر المتعة.

حسن بلان

تضمنت النتائج النفسية الفسيولوجية استجابات الجلد والقشعريرة ودرجة حرارة الجلد والتوتر العضلي. فعندما تضمنت المنبهات موسيقى هادئة، وموسيقى محددة مسبقًا لتكون مثيرة ولكنها ليست قوية عاطفياً لم تعط استجابات شديدة على الجلد والقشعريرة، وموسيقى مختارة ذاتيًا قوية عاطفياً، ومشهد فيلم قوي عاطفياً. وجد ريكارد أن المشاركين في الموسيقى قد عرّفوا بأنفسهم على أنهم أقوياء عاطفياً أدى إلى زيادة أكبر في توصيل الجلد والقشعريرة، بالإضافة إلى درجات أعلى على المقاييس المبلغ عنها ذاتيًا.

تنظيم تأثيرات الموسيقى على الجسد

تتكون الموسيقى من عناصر متعددة بما في ذلك الإيقاع (السرعة) والإيقاع والجرس (صفات الصوت) والديناميكيات (الجهارة) والانسجام واللحن (درجة الصوت) وأحيانًا كلمات الأغاني. الإيقاع في الموسيقى مؤثر بشكل خاص لأنه يحاكي إيقاعات الجسم الداخلية، وبالتالي فهو إشارة خارجية تتعرف عليها أدمغتنا بسهولة وتستجيب لها (Zatorre et al2007). وتعرف المزامنة التلقائية للحركة الجسدية ومعدل ضربات القلب ومعدل التنفس والنشاط العصبي مع الإشارات الإيقاعية في الموسيقى باسم "entrainment" يتم تحفيز الاستجابات الفيزيولوجية العصبية من خلال التفاعلات المعقدة التي تنطوي على جميع العناصر الموسيقية، والتي بدورها لها تأثير قوي على الحالة المزاجية والتجربة العاطفية.

باحثة من مصر



التلفيق البصري

العمارة التونسية في الصور والفوتوغراف البريدي الاستعماري

خالد رمضاني

استطاعت السلطات الاستعمارية الفرنسية أن تنشئ قاعدة حضرية في البلاد التونسية، وكانت ذات طرز معمارية متنوعة تأقلمت مع البنية السكانية الأجنبية، ومع الواقع الحضري والاجتماعي المحلي، فاستغلت السلطات هذا المعمار في الدعاية والإشهار لمنجزاتها وربطها بمفهوم التحديث لتبني فكرة البلد المتحضر الحامي الذي طوّر البلاد ونمّاها. وتأكيدا لهذا التوجه اتبعت السلطات مسارات متعددة للترويج للبلد ومآثره الفنية التي تعود إلى العصور الإسلامية الأولى ولثرائها المعماري القديم أو المنجزات المعمارية التي شيدت في المدن الأوروبية زمن الاستعمار، فوظفت وسائل الدعاية المتمثلة في الصور الفوتوغرافية والطوابع البريدية.

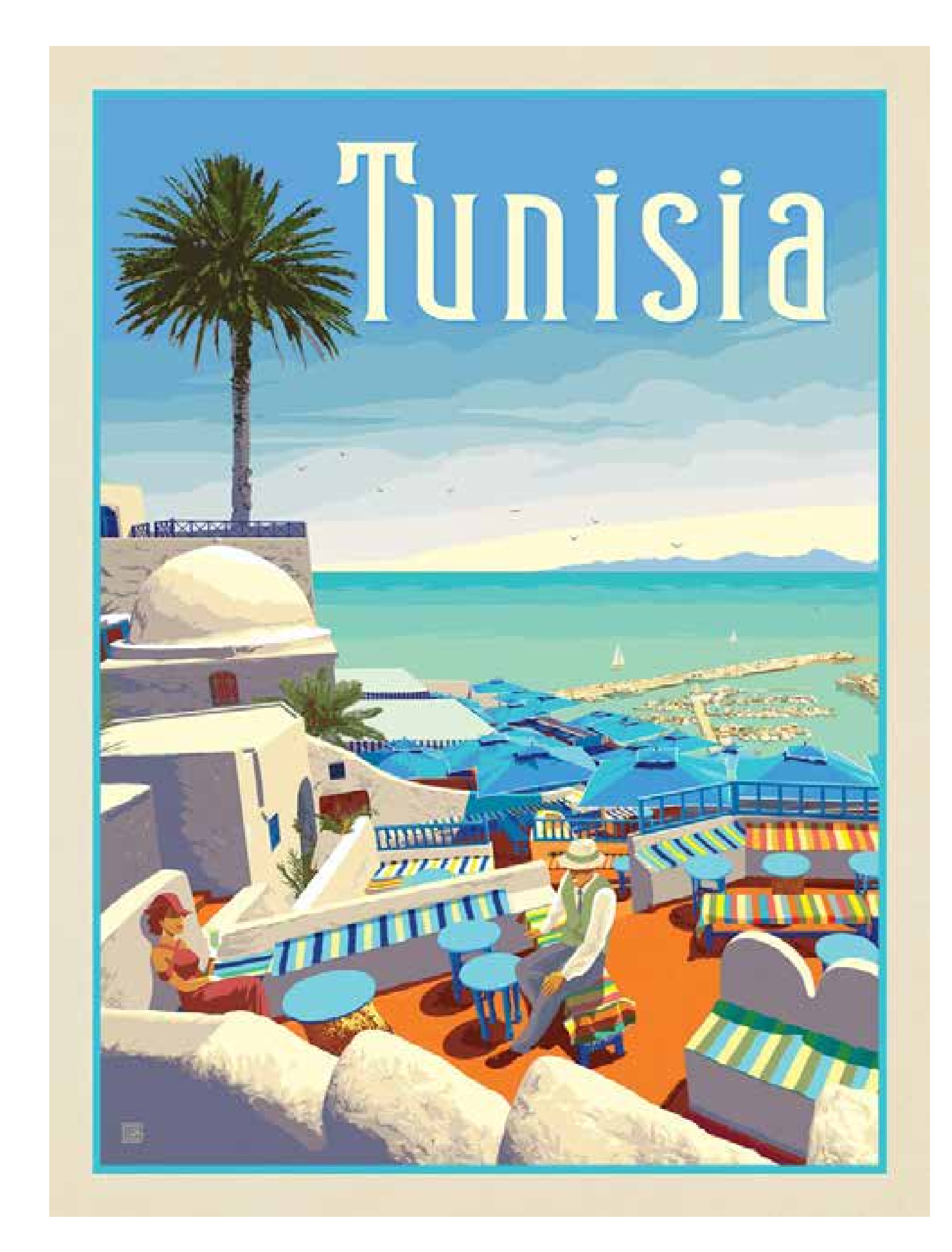
عرف الإنسان منذ قديم الزمان قيمة الصورة، فسجل حياته اليومية وسجل حروبه وانتصاراته ومآثره. ونجد ذلك سواء في الكهوف أو في النقائش أو في السكة وكان ذلك عبارة عن تاريخ مسجل تتوارثه الأجيال. ثم تطورت الحضارات فأصبحت الصور تملأ المخطوطات، إلى أن تمّ اكتشاف التصوير الفوتوغرافي، وهي في الأصل كلمة لاتينية Photographie تتكون من قسمين Photo وتعني الضوء Graphie الحفر أو الرسم وبذلك يصبح معنى كلمة الحفر بالضوء أو الرسم بالضوء.

وأما الطوابع البريدية فلقد "اعتبرت صورا للدولة جنبا إلى جنب مع العلم والنشيد الوطني والعملة وهي عبارة عن نقوش صغيرة صادرة عن مركز البريد مرفقة بأحد صور الدولة الرمزية" [i].

لقد انتشر تصوير المآثر المعمارية في البلاد التونسية خلال الفترة الاستعمارية سواء المعالم التاريخية في المدن القديمة أو لتلك المباني الجديدة التي شيدت في الفضاءات الحضرية الجديدة التي ركزت خارج الأسوار وأطلق عليها "المدن الأوروبية" أو "الأحياء الأوروبية". فيما يتعلق بأعمال الترميم للمنشآت التاريخية، فإن الصور ترصد التطور التدريجي للموقع، فضلا عن تحديد المراحل المختلفة للبناء انطلاقا من الوضعية







الأولية، ومن ثم إلى الأشغال وصولا إلى انتهائها وظهور المبنى على هيئته الكاملة. وتعود أولى اهتمامات التصوير المعماري إلى منتصف القرن التاسع عشر، مستجيبة للحاجة إلى "ترميم مباني الماضي.. ثم انتقل التصوير الفوتوغرافي من علم الآثار إلى العمارة التي يجري تشييدها.." [ii]. وأما بخصوص المباني الجديدة، فإن التصوير الفوتوغرافي يمثل وسيلة من وسائل الاتصال والإعلام للتعريف بمجموعة من المنشآت المعمارية التي أنجزت خلال فترة الاستعمار، سواء القديمة التي وقع ترميمها وخاصة الجديدة التي بنيت في المدن الأوروبية. وبذلك يمكن اعتبارها هذه الخطوات محاولة من السلطات الفرنسية "لتشكيل هوية معمارية من مرجعيات التراث الموجود في السياق المحلي وبحث عن أسلوب رسمي تتبناه الإدارة الاستعمارية... ويرمز إلى اعتماد أسلوب معماري يبحث عن هوية سياسية وثقافية... فالحيز الحضري هو القضية الرئيسية التي يتم فيها بناء وصناعة صورة بلد شاب وحديث" [iii].

لقد استغلت السلطات الاستعمارية العمارة في الدعاية لإنجازاتها من خلال إبهار الناس بهذا المعمار الجديد والغريب عنهم، حيث أن السكان المحليين خلال الفترة الاستعمارية لم يقفوا لتأمل المباني القديمة، إذ اعتادوا عليها، بل وقفوا في المقابل في الشوارع لاستراق النظر في المدن الأوروبية التي احتوت على الساحات العمومية والبنايات والمصالح الحكومية والنزل ذات التصميم الغريب عن بيئتهم التقليدية. فمثلت هذه المنشآت "رموزا" أنتجها المستعمر بالحجارة [iv]، لتبين "تفوق" الأوروبيين و"دونية" يشعر بها السكان المحليون. وبذلك يعتبر "تشييد المنشآت المعمارية بمثابة دعم للرمز السياسي للمجتمع، حيث يعرض العمل المعماري باعتباره إنجازا سياسيا ويتم تمثيله وفقا لذلك، فيمكن القول إن العمارة كانت في خدمة السلطة السياسية"[v]. لقد اخترنا هذا الاقتباس للدلالة على أن للمعمار وظائف أخرى غير تلك الظاهرة للعيان والمتمثلة في تغطية الإنسان لاحتياجاته المادية من سكن وأمن وأمان، بالإضافة إلى الاحتياجات الحكومية والإدارية وما تقتضيه من توفير مقرات للمؤسسات لتسيير شؤون الناس وتسيير دواليب الدولة. كما يمكن أن يكون للمعمار دور سياسي أو بعبارة أوضح دعاية سياسية خاصة في ظرفية تاريخية تتميز بوجود نظام سياسي غير مرغوب فيه، أو في أفضل الحالات يكون دخيلا عن



المجتمع الذي وجد فيه، فيصبح أداة للدعاية وتبييض صورة المستعمِر ليكون وجوده شرعيا. لقد تفطنت السلطات الفرنسية لمعطى مهم مبكرا وهو أن "الهندسة المعمارية يمكن أن تصبح أداة اتصال وداعما للنظام الحاكم"، فعملت على استغلال صورة الهندسة المعمارية للدعاية وإبراز فضلها على تطوير البلاد، من خلال عرض صور للمباني ذات التصميم الجميل وذات الهندسة المعمارية الجديدة أو تلك المتأثرة بالمعمار المحلي. واستعملت الصور والطوابع البريدية في تثمين النشاط الاستعماري، فنجد العديد من الصور التي توثق للعديد من المباني.

وبواسطة عمليات التوثيق هذه، قامت السلطات الفرنسية بالدعاية لمآثرها المعمارية لتبرير وجودها والدفاع عن شرعيتها. ويمكن اعتبار هذه الأنشطة دعاية للإمبراطورية الفرنسية في نظر مواطنيها لشاسعتها واحتضانها للكثير من الشعوب والثقافات، فلم تبخل فرنسا على نفسها في استغلال هذا التراث لتبرر وجودها فهي وإن كانت مستعمرة للبلدان، إلا أنها تعترف بتراثهم وحضارتهم واختلافهم [vi]. ورغم استغلالها لغايات سياسية ودعائية فلقد ساهمت الصور الفوتوغرافية والطوابع البريدية في تعداد وجرد المعالم المعمارية، إضافة إلى توثيقها وتخليد ذكراها، وتعتبر أدوات لإيصال مآثر الماضي إلى الأجيال اللاحقة، فصارت شاهدا على التاريخ وتساهم في تفسيره. ولقد استفدنا منها في التعرف على هذه الإنجازات المعمارية وساعدتنا في تحديد وظائفها وإبراز جماليتها ومعرفة الظروف التي أحاطت بإنجازها.

لقد ساهمت فترة التغيير الاجتماعي والسياسي طوال الحقبة الاستعمارية في تشكيل نمط حضاري مختلف ومتميز عن سابقه. وبطبيعة الحال فإن ما يحدث في المجتمع من تغيرات سياسية واجتماعية لا بد أن تجد له تمثيلا في المجال المعماري، فتصبح العمارة هي الهوية لذلك التوجه السياسي أو الاجتماعي ثم تجسد أهم أحداثه، فضلا عن كونها مؤشرا تاريخيا وحقيقيا لتلك الفترة من حياة المجتمع. وتمثل العمارة فنا تطبيقيا ومنحى رئيسيا من مناحي الحضارة والثقافة، وكفنّ من الفنون التي لازمت بلاط النفوذ وصناعة القرار للدولة وأيضا نظرة سياسية لطبقة الحكم في توظيف العمارة [vii].

باحث من تونس

هوامش:

i] - Gervereau (Laurent) (dir.), Dictionnaire mondial des images, Paris, Nouveau monde, 2006, Entrée] Pouvoir, représentations au XXe siècle - l'inscription des pouvoir dans l'architecture par Arnaud Mercier, .p1026

ii] - Gervereau (Laurent) (dir.), Dictionnaire mondial des images, Paris, Nouveau monde, 2006, Entrée] Pouvoir, représentations au XXe siècle - l'inscription des pouvoir dans l'architecture par Arnaud Mercier, p .65

iii] - Oulebsir (Nabila), « les ambiguïtés de régionalisme : le style néo-mauresque », in Alger : passage] sous la direction de Jean Louis Cohen, Nabila Oulebsir, Youssef Kanoun, ,2000-urbain et architectures 1800 .p 105 ; 125-les éditions de l'imprimeur, collections des tranches des villes, pp 105

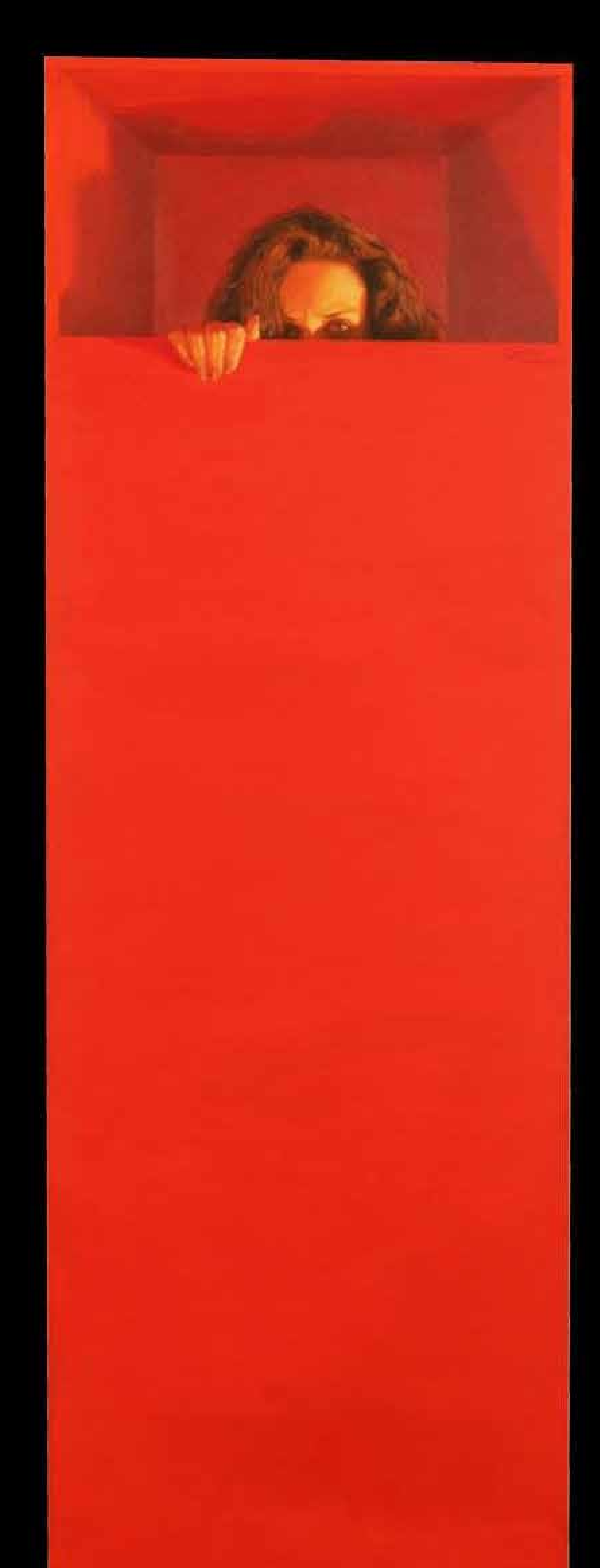
iv] - Lambert)David(, «La ferme au toit de tuiles : Jacques Berque, la colonisation et ses signes», Alain] Messaoudi et Dominique Avon, De L'Atlas à l'Orient musulman, Contributions en hommage à Daniel Rivet, .p 228, 2011 ,237-Karthala, pp.227

v]- Bohli Nouri)Olfa(, La fabrication de l'architecture en Tunisie indépendante : une rhétorique par la] référence, Architecture, aménagement de l'espace, Thèse de doctorat, sous la direction de Catherine Maumi, .Université Grenoble Alpes, 2015, P 123

,1950-vi] - Béguin (François) , Arabisances, Décor architectural et tracé urbain en Afrique du nord, 1830] .Dunod Bordas Editions, 1983, P 20

[vii]- السيد (وليد أحمد)، "المعمار عندما يتحول إلى أداة سياسية استعمارية"، صحيفة القدس العربي العدد 6018. ص 11، الأربعاء 8 أكتوبر/9 شوال 1429 هجري.





حفنة من زجاج

أصواتٌ مفقودةٌ على الجانب الآخر

آراء عابد الجرماني

حدثتني سين: تقولين بالقصِّ تتلاشى حدَبةُ الحِكاية، ولكنْ وَمع كلّ تفصيلٍ أقصّه عليكِ أشعرُ بالتَّضاؤلِ أكثرَ منهُ بالتخفّف، أشعر أنني أفقد جزءاً منّي، جزءاً لمْ يعدْ لي، بلْ للجَميع!

بدأَت حكايتي مع وصولي إلى الصف الرابع الابتدائي حيث أخذت علامات البلوغِ تظهر على جسَدي، تلك العلاماتُ كانت أوّل من ظلمني. كان زملائي وزميلاتي في المدرسة يتَغامزون إلى تكوّر صَدري فأحاولُ إخفاءَه ولا أعلمُ كيف أفعلُ ذلك. أمّي، المرأةُ الأميّة، لمْ تلاحِظ بروز ملامح بلوغٍ في جسَدي، ملامح تتطلبُ منها الانتباهَ ونصحي بارتداءِ حمّالة صدرٍ تثبّتُ اهتزازهُ وتقللُ منْ فورةِ نموِّه. لطالما اعتقدْتُ أنها لا تلحظ وجودي أساساً، فهي مشغولةٌ بإخوتي وأخواتي الصِّغار وبمواعيدِ حلبِ البقرة وإطعامِها وتسْريحِ الدّجاج وتبييته، على العكسِ من ذلك تماماً، كان معلّم الرياضيات في الصف "شديدِ الملاحَظة"، يتعجّل في شرح الدرس ومن ثم يوزع التدريبات على الطلاب، ليتأتى له في الوقت المتبقي القيام بما يقوم به في كلّ حصة.

معلمتنا في الصف الرابع لم تكن مقنِعةً في إعطائها لمادة الرياضيات، وبعد شكاوٍ متعددة من أهالي الأطفال، خص المدير مقرر الرياضيات بمعلمٍ شاب لم يتخرج بعد من جامعته، ومن ذلك الحين باتت المدرسة في عيني جحيماً أكره الاقتراب منه، فأتقصد التأخر عن المدرسة، وعند انتهاء الدوام أحاول أن أكون أول الناجين من أسوارها العالية. كانت المدرسة مشنقة تخنقني. في حصة المعلم ذاك أحاول أن أسارع للجلوس في مقاعد الصف الأولى، إلا أن محاولاتي تبوء بالفشل بمجرد دخوله من الباب؛ فأسمع كلمات مصيري اليومي المشؤوم: "اذهبي واجلسي في المقعد الخلفي".

بعد أن يشرح الدرس يبدأ بتوزيع أوراق التدريبات على زملائي جميعاً من بداية الجهة اليمنى في أول مقعد إلى أن يصل إلى أقصى الجهة اليسرى في المقعد الأخير الفارغ أي مقعدي أنا، يقف شارحاً للتلاميذ الأسئلة وبيده ورقة التدريب الأخيرة؛ ورقتي. لا يسلمني إياها كما زملائي، بل يقف خلف ظهور الأطفال جميعا ويأمرهم ألاّ ينظروا إلى الخلف مطلقا وإلا ضربهم، الجملة الأكثر رعباً كانت: " عند الانتهاء من التمرينات، أغمضوا أعينكم وضعوا رؤوسكم على المقاعد".

كعصفور صغير يرتجف لا حول له ولا قوة، تبدأ أقدامي بالرجفان فحملة التعذيب ها قد اقتربت؛ يجلس بجانبي ويضع الورقة على المقعد.

بدايةً، كنت أمد يدي لأتناول ورقة التدريب لأبدأ بحل الأسئلة أسوة بزملائي الأطفال، لكن تلك الحركة هي بالنسبة إليه نقطة البدء بملامستي من يدي، يدي الصغيرة التي أسحبها بسرعة، وأخبئها خلف ظهري، فيبتسم ويعيد مدَّ الورقة مرة أخرى، كنت أنزوي وأتقلص في طرف المقعد ملتصقةً بالحائط، التعب والإرهاق ينالان مني مبلغاً وأنا في حالة التملص تلك كي لا يدخل يده إلى جسمي. ما كان يؤلمني ويدهشني في آن معا أن ملامحه توحي بأنه كان يبدو عليه الاستمتاع بكل دفاعاتي، بكل غضبي. يستغل إخفائي ليدي خلف ظهري ليقترب من ركبتي، تلتصق ركبتاي ببعضهما يستمر بمد يده الطويلة، كنت أشعر أن يده طويلة جدا جدا، ربما ستصل لي حتى لو استمريت بالالتصاق بالحائط أو خرجت منه. بالرغم من أنني كنت اشعر برهبة كونه معلماً، إلا أنني تجرأت مراراً ودفرت يده بعيدا. مع رنة الجرس يرفع الأطفال رؤوسهم، أخفي وجهي المحمر بكلتا يدي، وأمسح عرقي بينما أشعر بأن حملة التعذيب قد انتهت.

ينظر إليّ بوجهٍ لا يشبه وجوه البشر، ثم يغمزني ويضع لي عشرة

على ورقة التدريب، مع أنني لم أحل أيّ سؤال.

كان يستغل أنني طفلة لا تعرف كل الحركات الجنسية التي يمكن أن تُمثَّل باليد والأصابع، فإذا به يؤشر لي بيده وأصابعه هل تعرفين ما معنى هذه الإشارة؟ بماذا يذكرك شكل يدي في هذا التشكيل؟

إن صادف والتقيته في الحصص النهائية من المدرسة، يلح عليّ أن أرافقه إلى البستان، يخبرني أن هناك مفاجأة لي، سأسعد بها كثيراً، أرفض وأرفض وأسارع للخروج من المدرسة بين سرب الأطفال كي لا يستفرد بي، كانت ركبي ترتجف تحتي، وبينما أغادر الأسوار العالية يبدأ البول بالتسرب ساخناً بطيئاً كما لو أنه الفرَج.

لم يكن بجانبي أحد أشكو له ما يحصل معي، كنت الطفلة البكر في البيت، لا بل في العائلة جميعا، كان الجميع يراني الفتاة الناضجة العاقلة التي تهتم بالأطفال الصغار وتعتني بهم أثناء غياب الكبار في الحقل. كانوا يرون أنني الفتاة ذات التربية والتنشئة الأفضل التي لا تشكو ولا تغضب، لا تشتهي لباسا جديدا ولا تتطلب حقيبة ملونة كصديقاتها في الصف، كنت القدوة في عينهم، لذا كنت أحاكم نفسي ألف مرة وأقاضي تصرفاتي جميعها قبل أن يقاضيني أحدهم.

عندما نبهتْ الجاراتُ أمي بأنَّ عليها أن تحجّبني لأتجنبَ أذى الصبيَةَ والرجال، سعدتُ بالفكرة أكثر من سعادتها هي بها، فحكاية ذو اليد الطويلة معي ستنتهي. لم أكن الوحيدة في الصف التي ترتدي الحجاب، إلا أن ارتدائي له أثار حفيظة المعلم وثار غضباً، فأمرنا جميعاً أن نخلع الحجاب أثناء حصته، مدعياً أن المدارس المحترمة في العالم لا تقبل بارتداء الحجاب. أخبرت الفتيات أهاليهن بإجبارهن على خلع الحجاب في الصف، فثاروا غضباً ضدهُ، لدرجةِ أنهم أرسلوا خمسة رجال إلى المدرسة ليهددوه بالضرب المبرح إن لم يرتدع عن أمر بناتهن بـ"السفور"، يومها سمعت والدي يصرخ وقد احمر وجهه غضباً: (البنات شرفنا، وحجابهم خط أحمر!)، أخذت أرتجف خوفاً، فماذا لو عرفوا أن قصتي مع المعلم أكثر من حجاب؟ ماذا لو أخبرتهم بأنه يمد يده إلى جسدي.

اليوم وبعد كل هذه السنين، بات الحجاب وطريقتي المبالغ فيها بالتستر جداراً يقيني من التواصل مع الرجال.

عندما أتيت إلى هولندا بات هذا الجدار الآمن غلالةً من التشويش، أشعر خلفها أنني لا أشبه الآخرين. في قاعات دراسة اللغة الهولندية تحول غلالة التشويش تلك بيني وبين السبورة، أشعر أن عينا معلم اللغة الهولندية مليئة بالأسئلة، من مثل لماذا ترتدين حجاباً، لماذا أنت هكذا خجولة، لماذا تتعرقين كثيراً؟ أسئلة جوابها كانت خلفه صورة معلمي ذاك. يرافقني شعور الخوف من دخول معلم اللغة الهولندية إلى الصف فعيناي كانتا لا تزالان تراقبان المر، تستمتعان بلحظات الحرية القليلة قبل أن يدخل المعلم ويرتفع الدم في عروقي خوفاً بمجرد دخوله الصف، لا أستطيع رفع عينيّ إلى وجهه وهو يلقي تحية الصباح. ستة أعوام في هذه البلد وأنا غير قادرة على بناء جملة واحد بالهولندية، تكبلني غمامة التشويش تلك فتحُولُ بين المعلومة وبين دماغي، أسمع صوت الأستاذ وأسمع جملا وكلمات يقولها ولكنها كانت طلاسم لا تتطابق مع معانٍ مسبقة في ذهني.

وصفُ والدي لي بالفاشلة بالدراسة واقع لا اعترض عليه، إلا أنه لم يوفق بقوله أنني ذات ذاكرة مخرومة، فذاكرتي لا تهمل التفاصيل وهي سبب نفوري وامتناعي عن الالتحاق بالمدرسة الإعدادية.

جارتي الهولندية كلما رأتني كررت حكمتها حول أهمية التعليم، مضيفة جملاً من مثل: "لو كنتِ قد تعلمتِ في بلادك لكان تعلمك للغة الهولندية أسهل بكثير"، أو "لكنت الآن قد وجدتِ عملا" أو "لتمكنتِ من ملاحقة شؤون أطفالك في مدارسهم وتابعتِ ما يأخذونه من وظائفَ ودرّبتهم على امتحاناتهم". أحاول أن أصم أذنيَّ عن كل تلك النّصائح، أطأطئ رأسي وأتمنى لو أستطيع دفنه أكثر بين ترقوتي كتفي، مثلما أمنيتي القديمة بابتلاع ثديي الكبيرين عند حبسي لهواء الشهيق.

بينما كانت أمي تهتم بضيافة جاراتها وصديقاتها كنت أنقل نظري بينهن أبحث عن المرأة الطيبة والقوية القادرة على كتمان سري ومساعدتي، إلا أنني لم أجدها يوما.

الآن وبعد مرور كل هذه السنوات أتساءل ترى ماذا لو كنت أنا إحدى تلك النساء واشتكت لي طفلة من تحرش معلمها؟ ترى ماذا عساني فاعلة لأحميها؟

هل سأكون قادرة على صفع المعلم أو البصق في وجهه؟

في مجتمعنا لا تتحدث النساء مع الرجال إلا إن كانوا أحد محارمها، ما يعني أنني سأكون عاجزة معوقة غير قادرة على مساعدتها ورفع صوتي بوجهه وإهانته، كما أنني سأتردد في الشكوى لإدارة المدرسة لأن الأمر يعني تهديداً لسمعة المدرسة، والتي غالبا ما ستتملص من التهمة بنسب الأمر إلى خيالات الطفلة. أما احتمال إبلاغي أسرة الطفلة بما تعانيه ابنتهم يعني أن هناك عنفاً محتملاً ربما يصل لغسل العار بالقتل. فالمشكلة ليست بين الطفلة والمعلم بل بين عائلتين كبيرتين هما عائلة المعلم وعائلة الطفلة التي ربما يمتد حجمها ليكون ثلاثة أرباع البلد. الجميع سيحاول أن يأخذ دور الضحية والنبيل معاً. والبنت كالزجاج إن أصابها كسر مرة لن تعود كما كانت، ستوسم الطفلة وأسرتها دائماً بالعار؛ ها هي البنت التي تم التحرش بها!

في الخامسة عشرة من عمري تزوجت من أحد أقربائي. كنت حينها خائفة من الزواج، فمفهوم الزواج كان بالنسبة إليّ مقززا، إلا أنني شعرت أيضاً أنني محظوظة، فسأجد نصيباً على الرغم من أنه تم التحرش بي.

لا أذكر أنني شعرت يوما أثناء زواجي بكرامتي، لطالما شعرت بنقص ما، بقلة ثقة في نفسي، بل إنني لم أشعر بأنني كبرت بالعمر، إلا إن كان المقصود بالتقدم بالعمر ظهور التجاعيد في وجهي وترهل جسدي بسبب الولادة والجلوس في المنزل. كنت وما زلت أشعر بأنني الأدنى وهو المتفوق، هو الرجل الذي لا يعيبه أمر، وأنا الطفلة التي تم التحرش بها، أشعر بتفوقه عليّ، تفوقه الجسدي والنفسي والذهني، أشعر بأنني لا أعرف كيف أخطو خطوة واحدة دونه.

بعد اللجوء واستقرارنا في هولندا أصبحت أكثر اعتمادا عليه بالإضافة إلى شعور مرير بالتقصير، أشعر أنني عالة، مجرد رقم مهمل، يمكن الاستغناء عنه.

امرأة لا تعرف لغة هذه البلد هي امرأة معاقة، حرفياً.

كل ما قمت به طيلة وجودنا في بلاد اللجوء هذه هو الطبخ والتنظيف، أما هو فكان يقوم بكل شيء آخر، يشتري البقالة، ويعمل خارج المنزل ويدفع الفواتير ويحل مشاكل الضرائب ومشاكل الأطفال في مدارسهم ويأخذهم إلى الطبيب ويشتري الدواء. حتى تلك الكلمة "التربية" لم أكن قادرة على تمثلها، لم أستطع إقناع أطفالي يوما بتغيير سلوكهم، أو منعهم من أيّ خطأ سيقترفونه. أنا أم فاشلة!

أنا أتضاءل، أتلاشى انتهت صلاحيتي مع بلوغ أطفالي واستغنائهم عن خدماتي.

ومع كتابتك لقصتي أكون قد تبخرت ربما. أتوق إلى شعور الهواء.

كاتبة وباحثة من سوريا مقيمة في أمستردام



ملف

في الرواية والسرد



الرواية اليمنية ما بعد الربيع العربي

أماني الصيفي

يستعرض هذا المقال ثلاثة أعمال روائية يمنية صدرت بعد أحداث الربيع العربي، اعتمدت على استرجاع الماضي، وناقشت التشابك بين السلطة السياسية والدينية وأثر ذلك على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والنفسية في اليمن، هذه الأعمال هي: «جوهرة التعكّر» للرّوائي والقاصّ والشّاعر همدان دماج، و«الحقل المحترق» للشّاعر والرّوائي ريان الشّيباني، و«نصف إنسان» للروائي والأكاديمي نجيب نصر.

رغم أن تلك الرّوايات الثّلاث تختلف في زمن السّرد ونوع الرواية. إلّا أنّه يمكن تناولها من خلال عاملٍ مشترك وهو النظرة النّقدية للماضي ووقائعه، سواء كان بصورة مباشرة أو مبطنة. واسترجاع الماضي في تلك الأعمال الرّوائية لا يعتبر - هنا - نوعًا من النوستالجيا، بل هو قراءة نقديّة لأحداث الماضي، تسعى إلى تفكيك وتحدّي روايات سائدة لوقائع وأحداث تاريخيّة وانعكاساتها على الحاضر من خلال أحداث الحبكة الروائية التي تجعل الحاضر نتيجة لوقائع الماضي من جهة، ومن جهة أخرى تعيد كتابة الماضي من خلال معرفة الحاضر وتأثيرها على وعي الروائي وموقفه من تلك الأحداث والوقائع الماضية.

مرَّ على ثورات الربيع العربي أكثر من عقد من الزّمن، ولا زالت بلدان عديدة تشهد مشاهد يومية من القتل والتّناحر حول الرّؤى السّياسية والمعرفية التي يقوم عليها المجتمع، بعد أن خلخلت تلك الثورات المجتمعات العربية سياسيًّا ومعرفيًّا. وفي هذا المناخ المضطرب والغامض حيث يحتدم الصّراع السياسي على السّلطة يغيب الأمن والاستقرار، وينتشر الفقر، وتتعثّر سبل تنمية المجتمع، فتقدّم بعض الفئات المتناحرة حول السّلطة السّياسية نفسَها داخليًّا وخارجيًّا على أنها ممثلة للدّين والمؤمنين ولا غرض لها سوى تحقيق رخاء واستقرار المجتمع والأفراد، ولعلّ اليمن أكثر الأمثلة التي يظهر فيها بوضوح التّشابك الدّيني والسياسي والاقتصادي؛ إذ أكّد تقرير البنك الدولي في آخر تحديث له في شهر يونيو لعام 2022 أنّ اليمن – الذي يعدّ من أفقر البلدان وأقلّها نموًّا في منطقة الشّرق الأوسط وشمال إفريقيا على مدى سنوات- يواجه حاليًا أسوأ أزمة إنسانية عرفها العالم؛ بسبب هذه الحالة من الصراع على السّلطة السياسيّة وغياب الأمن والاستقرار منذ انتفاضة عام 2021 [1]، والذي تصاعدت وتيرته مع الحرب التي شنتها السعودية وثماني دول أخرى – غالبيتها من العرب السُّنَّة – بدعم من الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا ضد الحوثيين، بهدف معلن هو استعادة حكومة عبدربّه منصور هادي لزمام الأمور في اليمن؛ خشيةَ استمرار زحف الحوثيين الذي يؤدّي إلى تثبيت قدم إيران بأقلّيتها الشيعيّة، وهي القوّة الإقليمية المنافسة للسعودية.

وعلى الرّغم من الواقع السّياسي والاقتصادي المتدهور وما نتج عنه من صعوبات إنسانية ومآس؛ فإن المشهد الأدبي في اليمن يشهد رواجًا وتطوّرا ملحوظًا وخصوصًا جنس الرّواية، والتي استطاعت أن تحصد العديد من الجوائز المرموقة في الوطن العربي، ففي عام 2015 حصلت رواية «جوهرة التعكّر» للرّوائي همدان دماج على جائزة الشّارقة في فنّ الرّواية، كما وصلت رواية «أرض المؤامرات السّعيدة» لوجدي الأهدل إلى القائمة الطويلة لجائزة الشّيخ زايد للكتاب في عام 2018، وفي العام التّالي حصلت رواية «حصن الزّيدي» للغربي عمران على جائزة راشد بن حمد الشرقي للإبداع، وكذلك رواية «وحي» لحبيب السّروري على جائزة كتارا للرّواية العربية، كما حصلت رواية «نصف إنسان» لنجيب نصر على الجائزة نفسها (كتارا)، كما وصلت رواية «حصن الزيدي» للغربي عمران إلى القائمة القصيرة لجائزة نجيب محفوظ في عام 2021، وفي العام نفسه وصلت رواية «البندرية» للغربي عمران للقائمة القصيرة لجائزة توفيق بكّار في دورتها الثالثة.

وقد شهدت الرّواية اليمنية بعد الحرب كذلك تطورًا ملحوظًا وتنوّعًا جليًّا على مستوى موضوعاتها وتقنياتها ممّا أهّلها إلى حصد تلك المراكز المتقدمة في العديد من الجوائز المرموقة محليًّا ودوليًّا. وبشكل عامّ لم تناقش الرّواية بعد الحرب القضايا البسيطة والمتكرّرة حول مآسي الحرب وأهوالها، بل ناقشت الحرب من خلال طرح فلسفيّ أكثر تعقيدًا تشابك فيه الحاضر مع أحداث ووقائع تاريخيّة حول الصّراع السّياسي على السّلطة وانعكاساته الاقتصادية والاجتماعية والنفسية معتمدة على شخصيات تاريخيّة واقعية، بالإضافة إلى أماكن وشخصيات متخيّلة تخدم الثّيمة الرئيسية والحبكة الرّوائية. ولعل ما تقدم يجيب عن سؤال: ما سبب استدعاء الروائي اليمني للتاريخ؟

مظهر نزار

تمثيل التاريخ والواقع الاجتماعي والسياسي في الخطاب الروائي اليمني:

قد انشغلت الرواية اليمنية منذ بدايتها في عشرينات القرن الماضي برصد التحولات الاجتماعية والسياسية في المجتمع، فجاءت الأعمال الأدبية مكرسة في بدايتها

لخطاب نهضوي وتربوي يلامس واقع الحياة اليومية للدولة الوطنية الساعية للاستقلال والحرية وبناء مجتمع حديث متطور أكثر منه كونه خطابا روائيا متخيلا، ما يمكن أن يطلق عليه نمط من "الرواية التعليمية" أو الرواية التي" تهتم بتشجيع الإصلاح الاجتماعي أو تصحيح ظلم أو خطأ محدد" [2]. ومرحلة البدايات تلك قد بدأت بأعمال لمصلحين ومفكرين من الصحفيين والمثقفين من أمثال أحمد عبدالله السقاف في روايته "فتاة قاروت" 1927، وتصويرها للصراع بين المسلم والمستعمر ومحمد على لقمان في رواتيه "سعيد" 1939، والتي يصفها لقمان بكلمات واضحة أنها "رواية أدبية تاريخية أخلاقية" ورواية "كملاديفي"، التي عرّبت عن رواية هندية تحمل نفس العنوان. ويدور مضمون أحداث الرواية حول فتاة هندية تقاوم الحاكم المستبد مدافعة عن الحرية والعدالة. وحتي وإن كانت أحداث الرواية في الهند إلا أنها تحمل موقف لقمان من الدفاع عن قضية الحرية والعدالة في مجتمعه. فالتجربة الهندية الخاصة هنا قادرة على نقل انطباع خالص عن التجربة الانسانية عمومًا، كما يقول إيان وات في كتابه "صعود الرواية: دراسات في ديفو "The Rise of the Novel: Studies in Defoe" . ويرى وات أن الرواية من خلال نقلها لأحداث ووقائع في حياة شعب معين تعد بمثابة شهادة على تاريخ هذا الشعب في سياقه الاجتماعي، الثقافي والسياسي من ناحية، ومن ناحية أخرى فمن خلال فصل الأفكار عن السياق الزمكاني لأحداث الرواية يمكن للرواية أن تنقل أفكارا عامة عن مأساة ومعاناة شعب أخر في ظروف مشابهة [3].

وبحسب الناقد الدكتور عبدالحكيم محمد صالح باقيس في كتابه "ثمانون عاماً من الرواية في اليمن: قراءة في تأريخ تشكل الخطاب الروائي اليمنى وتحولاته "(2014) [4] فإنه لم يصدر بين عامي 1948 و1966 سوى ثلاث أعمال روائية هي "حصان العربة " و"مذكرات عامل" لعلي محمد عبده و"مأساة الواق واق" للمحمد محمود الزبيري. بينما صورت رواية الزبيري رحلة متخيلة للآخرة، ووثقت روايتي على محمد عبده التهميش والفقر والظلم والاجتماعي في القرى اليمنية في الأربعينات. ستشتبك الرواية اليمنية مع السلطة السياسية والدينية في مرحلة الرواية اليمنية الواقعية في الفترات التاريخية بداية من السبعينات ووصولًا إلى الذروة في تسعينات القرن الماضي. ونذكر من تلك الأعمال التي اهتمت بقضايا الواقع اليمنى في تلك الفترة مثلًا روايات "يموتون غرباء" و"صنعاء مدينة مفتوحة" لمحمد عبدالولي، و"الميناء القديم" لمحمد الصغيري، و"قرية البتول" لمحمد حنيبر، و"الرهينة" لزيد مطيع دماج.

في تلك الأعمال الأدبية يصور اليمن عمومًا كدولة قفزت من دولة ما بعد الاستقلال إلى دولة تقع تحت حكم استبدادي دكتاتوري يحكمه إمام يليه آخر باسم الدين ومعه أقلية سيطرت على البلاد ومقدراتها لقرون من الزمن، حتى وإن جاء زمن الرواية مختلفا في العادة عن زمن الراوي بسبب القمع السياسي والديني. ويرى باقيس أن التاريخ السياسي ظل ملازمًا للرواية اليمنية منذ بداياتها وحتى التسعينات دون أن يعني هذا كتابة الرواية التاريخية [5] كما هو متعارف عليها مثل رواية "رؤيا شمر يرعش ملك سبأ وذو ريدان وحضر موت ويمنات" لأنوى محمد خالد، و"طوفان الغضب" لمنير طلال.

أما المرحلة الثالثة للخطاب الروائي اليمني فيمكن تأريخها بداية من جيل التسعينات. وعلى خلاف الجيل السابق من الروائيين اليمنين من المدافعين عن الحرية والعدالة والديمقراطية الذين انطلقوا إلى البحث ليس فقط في تاريخ الأدب الوطني ولكن أيضا في البحث عن التاريخ السياسي، فجيل التسعينات، والذي يطلق عليه الدكتور باقيس أنه "جيل انفراط العقد" [6]، قد جمع بين تجاربه المحلية والانفتاح على معرفة العالم وتجاربه وقيمه كما في يظهر في رواية "إنه جسدي" لنبيلة الزبير و "الملكة المغدورة" لحبيب عبدالرب سروري. وفي تلك الأعمال كذلك استمر الاشتباك مع السلطة السياسية والدينية ورصد آثار استبدادهما على بنية الفرد والمجتمع كما يؤكد إبْراهِيم أبوطَالِب في دراسته المعنونه "الرِّوَايَة اليَمَنِيَّة وإشكَالِيَاتِهَا" والمنشورة في مجلة نزهة عدد أبريل لعام (2013). درس أبوطالب أعمال عديدة تمثل هذه الفترة منها نبيلة الزبير ووجدي الأهدل وحبيب سروري وهند هيثم وعبدالناصر مجلي وسامي الشاطبي وأحمد زين ونادية الكوكباني. ويرى أبوطالب أن معظم كتابات حقبة التسعينات لم تنفصل عن الأعمال الروائية السابقة من حيث الجنوح "إلى الكتابة الملاصقة للواقع، ملاصقة مرآوية بعيدة عن الفن"[7]. وبحسب الناقد محمد الحوثي في دراسته الموسومة بـ"مسار الرواية اليمنية الحديثة"، فقد انتقد روائيو هذه المرحلة القمع السياسي والديني دون أن يضطروا إلى تمويه خطابهم من خلال الرمزية. وعبّرت رواية هذا الجيل عن حالة الفوضى والتشرذم والتناقض والتنافر التي ميزت الواقع اليمني منذ قيام الوحدة اليمنية عام 1990 وما تلاها من أحداث مأساوية .[8]

سيستمر هذا الاشتباك مع الواقع اليمنى في فترات تالية قد شهدت فيه الرواية اليمنية تغييرًا ملحوظاً من حيث الكم المنشور وكذلك الاهتمام غير المسبوق محليًا وعربيًا بالرواية اليمنية. فرغم أن الرواية اليمنية بدأت مبكراً نسبيًا قياسًا مع ظهور الرواية في بلدان عربية مجاورة، إلا أنها ظلت مهمشة لعقود سواء كان ذلك بسبب عدم مواظبة الكتاب على الكتابة (فقط كتب معظم الأوائل ومن تلاهم عمل أدبيا واحداً أو عملين قبل الانقطاع عن الكتابة لأسباب مختلفة)، أو كان ذلك التهميش للرواية اليمنية نتيجة عدم الاهتمام بالكتاب والأدباء اليمنيين محلياً في بلد غير مستقر سياسيًا. وعلى أيّ حال فالرواية اليوم تشهد طفرة غير مسبوقة سواء كان ذلك من حيث عدد الروايات المنشورة أو تنوع الأسلوب الأدبي أو حتى على مستوى الاحتفاء بالرواية اليمنية محلياً ودولياً كما تؤكد الجوائز التي حصدتها الرواية اليمنية كما أشرت سابقًا. وفيما يلي سأتناول ثلاث أعمال تمثل الرواية اليمنية بعد الحرب التي بدأت في عام 2011 والتي يتناول فيها الروائي التّشابك بين السّياسي والدّيني والاقتصادي وتأثير تلك العلاقة على سلوك عامّة الشّعب وأوضاعهم في اليمن من خلال النّظرة النّقدية لأحداث ووقائع الماضي التي يتبعها السرد الروائي من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن القول إن هذه الأعمال تصور هاجس الروائيين المعاصرين وانشغالهم باستحضار الأصوات المهمشة في المجتمع اليمنى والتحرر من سلطة النخبة السياسية و/أو الدينية سواء كان تمثُّل ذلك الاستحضار في هذه الروايات على مستوى الخطاب أو الأسلوب الأدبي. وهذا الاتجاه يعد من أهم ما ميز ثورات الشباب في البلدان العربية.

جوهرة التعكّر

صدرت رواية "جوهرة التعكّر "عن مؤسّسة أروقة للدّراسات والتّرجمة والنّشر بالقاهرة في عام 2017 وهي العمل الرّوائي الأوّل للشّاعر والقاصّ اليمنيّ همدان دماج المقيم في المملكة المتحدة. وتقع أحداث رواية «جوهرة التعكّر» في نهاية القرن الماضي، وتُروى في (291) صفحة مقسّمة على ستّة فصول. يتتبع السّرد حادث انتحار أو ربّما اغتيال إحدى الشّخصيات الرئيسية «كريم». وفي محاولة حلّ لغز هذه الحادثة، تعتمد الرّواية على ذاكرة القرية (ذي المجمرة) التي تقع في وسط اليمن على سفح جبل التعكّر؛ والذي سُمّي بهذا الاسم نسبة إلى الكاهن السّبئي الشّهير سطيح التعكر. وخلال تتبّع الأحداث يدور السّرد في حلقة دائريّة بالرّجوع إلى حوادث قتل أو موت غامض لشخصيات تاريخيّة أو حتّى معاصرة، ويربط تلك الحوادث خيط واحد وهو حصن التعكّر، كحكايات شهدتها الدّولتان الصليحيّة والرسوليّة في العصور الوسطى، وحكاية مرض عالم النّبات السّويدي المستشرق بيتر فورسكال ووفاته، خلال زيارته إلى المكان مع «بعثة نيبور» الدّنماركية في القرن الثّامن عشر الميلادي، وكذلك مقتل بعض أعضاء البعثة الطبيّة الأميركيّة المعمدانيّة في مستشفى جبلة القريب من المكان عام 2002، على يد أحد المتطرّفين الإسلاميين.

أمّا الثّيمة الرئيسيّة للرّواية فهي الذّاكرة التاريخيّة للمكان (جبل التعكّر) وتأثير مرور الزّمن على الوعي الجمعي حول حقيقة أحداث وشخصيات الماضي. يحاول الكاتب من خلال السّرد التّأكيد على أنّ روايات التّاريخ التي كونت الذّاكرة التاريخيّة المجمع عليها لمجتمع مّا لا يمكن بالضرورة الوثوق بمصداقيتها. فهي تحتوي كذلك على خيال يتمّ نسجه وإعادة صياغته من وقت إلى آخر لملءِ فراغات في التّاريخ والذّاكرة. تتلاءم تلك الرّوايات مع الوضع الاجتماعي والنّفسي والسّياسي للأفراد والجماعات في هذا المجتمع. إذ تبدأ الرّواية بالسّطر التالي "كلّ الشخصيات الحقيقية والأحداث الواقعيّة في هذه الرواية من نسج الخيال". ويبدو للمتلقّي أن هذا السّطر ينقل فكرة متناقضة، فكيف للشّخصيات الحقيقة والأحداث الواقعيّة في الرّواية أن تكون من نسج الخيال إلّا في حال كان الكاتب يريد أن يؤكّد للمتلقّي أن التّاريخ أو بالأحرى "التّأريخ" هو رواية من وجهة نظر مَنْ له سلطة الكتابة أو الخطاب، سواء كانت تلك السّلطة سياسيّة أو اجتماعيّة لتحقيق أهداف ومصالح غير معلنة للبسطاء. وهو ما يدعمه اختيار شخصيّة «العمدة» كشخصيّة محوريّة في الرّواية. رُسمت هذه الشخصيّة؛ لِتُناسب الجوّ العامّ والثّيمة الرئيسيّة للرّواية. فالعمدة شخصيّة تبدو فكاهيّة وساخرة، ولكنّها تخفي خلف سخريتها وأسلوبها البسيط في الحديث حكمة ونظرة فاحصة للأمور، غير أنّها الشخصيّة التي تحاول تخريب روايات التّاريخ من خلال نسج روايات مضادّة، هذا الأسلوب الذي يحاول من خلاله التّأكيد على أن روايات التّاريخ لا يمكن بالضّرورة الوثوق بمصداقيتها، بل



إنّها في أغلب الأحيان روايات للسّلطة سواء كانت سياسية أو اجتماعية؛ لتحقيق أهداف ومصالح غير معلنة للبسطاء. فهنا يحوّل العمدة شخصيّة "الحاج محمد" من وليّ تقي وجدته مجموعة من الرّعاة ميّتًا بجانب عين الماء التي لم يراها سكّان المنطقة من قبل (الجوهرة) فأقاموا له ضريح وأصبح النّاس يأتون إليه طلبًا للبركة والاستشفاء إلى مجرّد تاجر من تعز قامت بقتله مجموعة من قطّاع طرق واختلقوا قصّته مع الجوهرة لإخفاء جريمتهم، لمعرفتهم بهذه البيئة الاجتماعيّة التي يلجأ فيها البسطاء للخرافة والأسطورة حين يعجزون عن إيجاد تفسير منطقيّ للأحداث والوقائع من حولهم.

يقول الرّاوي على لسان البطل كريم "كان الجميع تقريبًا يُبدون نوعًا من التّبجيل عندما يتحدّثون عن 'الحاج مُحمّد'، ما عدا العمدة، الذي لم يكن يكترث وهو يجاهر برأي مختلف، غير معترف بهذه الأسطورة، بل بأسطورة أخرى... التي لا يعلم إلّا الله من أين جاء بها، والتي تنافي المتعارف عليه بالإجماع، كان العمدة يسارع بالقول بتهكم وخبث: - نعم... لقد كانت هذه بلد لصوص... يعنى سَرَق... ماذا تتوقعون؟! ثم يستمرّ وقد عَلَتْ وجهَهُ ابتسامةٌ ماكرةٌ، مشيرًا إلى وجوه مستمعيه: أقول لكم بلد لصوص... صدقوني... ! انظروا فقط إلى ذرّيتهم لتتأكّدوا من ذلك..." (ص 56).

وشخصيّة العمدة نفسه أو "محمد بن محمود قائد" الذي أطلق عليه أهل القرية لقب العمدة عندما اختير "عدلاً" للقرية منذ زمن طويل نسي الأجيال التّالية اسمه الحقيقي ولم يعد حتّى أبناؤه يعرفون في القرية سوى بـ"أبناء العمدة".

يقول الرّاوي "لا تدوم ذاكرة أبناء قريتنا، بل وجميع أبناء المنطقة، طويلا. ذاكرة أسماك، أو ربّما ذاكرة ابتدائيّة لحاسوب قديم متهالك ومتخم بالفيروسات... تشغلهم حياتهم اليوميّة، التي تزداد صعوبة يوماً بعد يوم، عن أيّ شيء آخر، فينسون أمسهم بسرعة، ويتقبّلون واقعهم بكلّ ترحاب، ويتعاملون معه بشكل روتينيّ... يتعايشون مع ما يستجدّ في حياتهم بسليقة عجيبة... يتقبّلون الإشاعات كحقائق سماويّة ثم ما يلبثون أن ينشغلوا بغيرها... يغيّرون طباعهم وعاداتهم، بل وحتى تسمياتهم للأشياء، للأماكن والنّباتات والأشخاص، حسب ما تقتضيه الظّروف... يألفون ما يستجدّونه من أسماء بسهولة ويسر ويستخدمونها دون أن يعرفوا لماذا تغيّرت، أو حتّى ماذا كانت عليه من قبل!... كي لا يضيعوا في لجّة التّفاصيل المرهقة والمستعصيّة على الفهم..." (ص 62).

ومن ناحية أخرى لا يتضمّن السّرد فقط تذكّر الحروب والصّراعات العسكريّة والسياسيّة على السّلطة عبر التّاريخ والتي تسبّبت في قتل وتفقير فئات واسعة من المواطنين وكذلك تعطيل الاستقرار والتّنمية في المنطقة. لكنّه إضافة إلى ذلك يسعى إلى كتابة تاريخ يذكّر القارئ بشخصيات سعت إلى تقديم جهدٍ كبير لبناء المجتمع وخدمته، ولكن أجهدت محاولاتها ونُسيت في خضّم الحياة القاسية التي يعيشها سكّان المنطقة مثل أطبّاء المستشفى المعمدانيّ، والذين تم اغتيال عدد منهم على يد متطرّفين إسلاميين في عام 2002، إلى جانب المساعد العامّ للحزب الاشتراكيّ اليمنيّ "جاراالله عمر" الذي تمّ اغتياله في نفس العام.

وكذلك الرّئيس إبراهيم الحمدي الذي أُغتيل في عام 1977. ويصوّره الكاتب بأنّه كان بمثابة "واحدة من أندر الفرص التاريخيّة لنهوض اليمن عبر قرون" (ص 224).

أمّا من ناحية الأسلوب الأدبيّ فيمكن القول إنّ السرد في رواية "جوهرة التعكّر" كرواية ما بعد حداثية عبارة عن كولاج يجمع بين الاسطورة والحكاية الشعبية، والشعر الشفهي والأغاني من الفلكور في القرية اليمنية الذي يمثل الهوية التاريخية والثقافية اليمنية. و"جوهرة التعكر" لا تمزج فقط بين الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة (fiction and non- fiction)، حيث يوجد الشعر والنثر والحبكة الخيالية إلى جانب الوقائع أحداثه التاريخيّة التي دمجت بأسلوب تقريريّ، ولكنّها كذلك اعتمدت الواقعيّة السحريّة في ثناياها التي ساعدت الكاتب في كتابة نصّ يضرب في عمق التّاريخ، إذ تبدّى الجانب الفنتازي والأسطوريّ في الرواية، لتتبّع رحلة الإنسان اليمني في البحث عن فهم الوضع السّياسي والاجتماعيّ والنّفسي الذي يعيشه في وطنه.

الحقل المحترق

صدرت رواية «الحقل المحترق» للرّوائي والفنان التّشكيلي اليمني ريّان الشّيباني عن دار خطوط وظلال للنّشر والتّوزيع في عام 2021 وقد سبق وأن أصدرت للشّيباني رواية "نزهة كلب" في عام 2017.

تقع أحداث رواية "الحقل المحترق" في 422 صفحة مقسّمة إلى قسمين وتستلهم أحداثها من حقبة تاريخيّة هامّة في تاريخ اليمن الحديث، وهي تلك الفترة التي تولّى فيها الوالي العثماني "محمود نديم بك آق

مظهر نزار



ديلك" (1865 – 1940) حكم اليمن ما بين عام 1911 وعام 1918 وطبيعة الأوضاع السّياسية التي كانت تعيشها اليمن جرّاء المتغيّرات السّياسية التي سبقت الحرب العالمية الأولى وأعقبتها.

يخترغ السّرد في رواية «الحقل المحترق» تاريخًا متخيَّلًا يوازي التّاريخ الموثّق لتلك الفترة التّاريخية من خلال استرجاع الشّخصية المتخيّلة لوالٍ عثمانيّ يسمّى «آق ديلك بك» لتفاصيل طفولته وشبابه بين أفريقيا والأستانة وفرنسا قبل أن يتمّ توليته واليًا عسكريًا على بلدة "قدار" في العربية السّعيدة. إذ يسرد الرّبع الأوّل من الرّواية تفاصيل الرّحلة البحريّة إلى "السعيدة" والتي يتعرّف من خلالها القارئ على التغيّرات السياسيّة والثقافيّة والاجتماعية في بدايات القرن العشرين والعلاقة بين القوى المستعمرة والمستعمرين من خلال وصف الأزياء الحديثة (خصوصًا أزياء النساء) وأسلوب حياتهنّ وتواجدهنّ في المجال العمومي في العواصم الحديثة في فرنسا أو الأستانة، بينما غاب وصف أزياء أو نمط حياة عامّة الشّعب في العربية السّعيدة وكأنّ الرّاوي أراد أن يؤكّد أن عامّة الشّعب من أهل السّعيدة. ورغم أنّ الأحداث الرئيسيّة التي تقع بين الشّخصيات المحوريّة في الرّواية (الوالي العثمانيّ «آق ديلك بيك» و«قاطع الطريق أمير المؤمنين محي الدين بن سراج» في "بلدة قدار" في العربية السّعيدة، إلّا هذا الشّعب يظلّ غير مرئيٍّ لتلك القوى المتصارعة على السّلطة. فعوضًا عن تصوير أفراد من البلدة لتمثيل الحالة النّفسية والحياة الاجتماعيّة لسكّان "السّعيدة" يركّز السّرد على وصف الحقل وما ينتجه من أنواع المحاصيل والأشجار المثمرة التي تضمن تدفّق المال للحكّام. وليؤكّد تلك الصّورة، فحين يتطرّق السّرد بين السّطور لوصف أهل "السّعيدة" يظهر هؤلاء كجمهور (كتلة واحدة) من عمّال بسطاء نصف عراة وفلّاحين بائسين أو جموع متديّنة مهلّلة لمن يُفترض أنّهم يقيمون الدّين في البلاد.

وبداية من الرّبع الثّاني وحتّى نهاية الرّواية وعبر استرجاع الرّاوي العليم لفترة حكم الوالي العثمانيّ "للسّعيدة"، هذه البلدة التي تنتشر فيها الأوبئة والفقر، والتي قضّى فيها الوالي العسكريّ عشر سنوات من الزّمن بموجب تعيين من قبل الخلافة العثمانيّة، وبطلب من زعماء محلّيين لمساعدتهم في فرض الأمن والاستقرار في البلاد التي يتنازع فيها الأئمّة وزعماء القبائل، تكشف رواية " الحقل المحترق" عن استغلال الأنظمة السّياسية الدّينية للبلاد وثرواتها، ولا فرق -هنا - بين والٍ عثمانيٍّ أو ملك يمنيٍّ في استغلال البسطاء وثروات البلاد تحت غطاء الدّين. فبداية تسرد «الحقل المحترق» عملية التّفاوض حول تسليم السّلطة في "بلدة قدار" بين الوالي العثمانيّ "أمير المؤمنين"، إذ ينتهي التّفاوض بين الطرفين بأن تُقتسم سلطة الزّكاة (الضرائب) بينهما، وأن تتكفّل إمبراطوريّة الخلافة بتحصيل الأموال ودفع رواتب موظّفيها في الأقاليم.

ثم مع تطوّر الأحداث ينقل السّرد دور هؤلاء الولّاة العثمانيين والزّعماء المحلّيين في استغلال النّاس وإفقارهم عمدًا. يظهر ذلك أوّلا من خلال تصوير التّناقض بين حياة البذخ والرفاهيّة والأموال والحبوب التي يكتنزونها، وبين الفقر والحياة الشاقّة التي يحياها العامّة الذين يتمّ استغلالهم من خلال استخدام خطاب دينيّ يقوم به فقهاء السّلطان ليغيّب عقول البسطاء ويرسّخ فيهم الاستسلام للظّلم الواقع عليهم من قبل الحاكم. وفي هذا الصّدد يقول الرّاوي "فعندما يقول الملك: 'شعبي العزيز' يمكن تقريب الصّورة إلى أقصر المسافات لنرى مَنْ يقصد بالضّبط... تلامذة المدارس الفقهيّة القائمة على نعمة التسوّل، والجنود، حراس المملكة، الذين لولا وقوفهم الأسبوعيّ الطّويل هنا لما استطاعوا شراء دوابهم وألبستهم وصاع الغذاء الذي يقيم أَوَدَهُمْ، وجمع آخر غفر من الموظّفين وأطفال بعاهاتهم المستدامة وحتى الكتبة العموميين، ولكي يكونوا خبراء في مهنتهم، كان عليهم التدرّب على منظومة شفاهيّة كاملة من مأثورات وأدعية استجلاب الرزق" (ص 199).

وهو الخطاب الدّيني نفسه الذي يستخدمه الحاكم المحلّي "الملك" لتحريض العامّة وتحريكهم ضدّ خصومه لتحقيق مصالحه الاقتصاديّة. ففي مشهد محوريّ يقتحم قرويون قصر الوالي ويسيطرون على مخازنه تحت دعوى الجهاد ضدّ الوالي الذي أُشيع أنّه سلّم البلاد للكفّار "الإنجليز". ثم ينقلنا السّرد إلى خطاب الملك الذي يدعو مقاتليه الجوعى بتسليم ما استولوا عليه تاركًا أيّاهم وجموع النّاس للفقر في الدّنيا واعدًا إيّاهم بالنّعيم في الآخرة.

"فتح القرويون شرنقات نومهم بصعوبة، بعد أن أغلقوها بإحكام من الذي يريد أن يصحو. خرجوا إلى السّاحة وهم يكشطون أجسادهم ورؤوسهم. واستمعوا إلى نداء السّماء، الذي دعاهم للتجمّع. ثم ألقيت عليهم خطبة عن أهميّة الجهاد، وكيف أنّ غنائم المعارك ملك بيت مال المسلمين ولا يجب أن تذهب لغير ذلك. أتبع ذلك،

شرح مستفيض، عما أعده الله في جنّات النّعيم، كمقابل سخيّ لهذه التّضحية الصغيرة." (ص 155).

ومن جهة أخرى يؤجّج الحاكم الخلاف بين فئات المجتمع وتقسيمهم إلى مجموعات متناحرة تنشغل بالتّناحر فيما بينها، فتنشغل عن حقوقها الأساسيّة وتنسى الظّلم الواقع عليها من طرف الحاكم سواء كان مستعمرًا أو محليًّا. ورغم أنّ السّرد يحاول ألّا يقطع بعدم وجود وعيٍ ثوريٍّ في هذا المجتمع من خلال التمرّد الذي قام به الفلّاحون ضدّ الوالي والذي قام بإحراق حقولهم بعد عصيانهم ورفضهم دفع الضّرائب التي أنهكتهم لسنوات. فقد استطاع تمرّد الفلّاحين بقيادة الفلّاحة "دهرة الحلبة" أن يستولي على مخازن الحبوب وتوزيعها على الفلّاحيين الذين أُحرقت حقولهم وأبقارهم وتمّ تفقيرهم لسنوات. ورغم أنّه بدا للقارئ أن هذا التمرّد حدث مفصليّ وثورة وعيٍ من الفلّاحين على الظّلم الواقع عليهم لإعادة الحقوق، وربّما نظام سياسيّ عادل إلّا أنّه في صدمة للقارئ تنتهي تلك اللّحظة التّاريخية الخاطفة دون إشارة لنتائج التمرّد أو تغيّرات في المجتمع أو النّظام السياسيّ، بل اتّجه السّرد ليوضّح كيف تمّ تأجيج الخلاف بين فئات المجتمع بإيعاز من "الملك". وفي ذلك يقول الرّاوي "عاد السّيد خمسون ألف ليرة، إلى لقبه السّابق، ليتلقّى عرض قضاء ديونه من مَهَمَّة إعادة هيكلة الجيش باستراتيجيّة توازن الرّعب. أنشأ الوالي المخلوع، وبإيعاز من القيادة الملكيّة، ثلاثة جيوش في قاعدة عسكريّة صارمة ومدروسة لتقاتل بعضها؛ فالجيش النّظامي أُسندت إليه مهامُّ مشاغلة سكّان الضّواحي النّاقمين من المملكة، أمّا فصيل الميليشيا فَشُكِّل من القرويين المدافعين عن أنفسهم ضدّ العدوان السّافر للجيش النّظامي. ولكي يتحاشى المقام الملكيّ وجود اختلال بين هذه القوى، تمّ تشكيل الجيش البرّاني (الاحتياط) من أفراد ذوي نزعة متردّية، وينفرون من القوانين وطوابير التّدريب، مهمتهم تعديل الكفّة المائلة بين المتحاربين لتصير الأمور إلى وضع نزاعها البينيّ" (ص 193 – 193). ومع ذلك وفي هذا السّياق يمكن الزّعم بأنّ السّرد يقدّم رواية مضادّة للرّوايات التّاريخية حول دور السّلطة السّياسية (العثمانيّة) في استغلال البلاد وتفقيرها. وتعتبر هذه الرواية في القصة التاريخية الخرافية مضادة لرواية أخرى موثقة في السجلات التاريخية الرسمية حول وجود الحاكم التركي، الذي ادعى في رسائله للقبائل اليمنية وكذلك لحاكم أنقرة مؤسس الدولة التركية الحديثة مصطفى كامل أتاتورك. فقد كان على الحاكم محمود بك نديم تسليم اليمن للإنجليز بعد هزيمة القوات العثمانية وتراجعها وإبرام هدنة مودروس في 30 أكتوبر 1918 بين الدولة العثمانية وقوات الحلفاء والتي تقضي بالانسحاب من العديد من الجهات ومنها اليمن ولكن رفض محمود نديم بك تسليمها مصرًا أن مرمى ومسعى تواجد الأتراك في هذه البلاد جاء أساسًا لنصرة الإسلام والمسلمين في اليمن واستقرار البلاد وحمايتها من مستعمر أوربي "كافر"، وأن أهل اليمن مرتبطون بالأتراك ويكنون لهم الحب ولا يريدون الانفصال عنهم .[9]

وبالعودة للقصة التاريخية الخرافية يقدم السرد للقارئ رواية مضادة على لسان شخصية الوالي التركي "طرقت رأسه أسئلة غر مواتية.. لِمَ لَم يكلف نفسه، خلال عقد كامل عناء السؤال ولو لمرة واحدة، ما الذي رمى به إلى هنا؟ ما الشيء الذي كان على وشك أن ينهار فأقمته، عدا تقاسم أموال الفلاحين وأقواتهم؟ ما الخلافة، إن لم تكن هذه الحرائق المشتعلة في أرجاء الأرض، أرتال الحفاة المتقطرنين الجوعى الذين من شأنهم إدارة هذه الفوضى، وإن بعوزهم وفاقتهم، والعودة إلى خدورهم خائبين".

ومن ناحية أخرى، فـ"الحقل المحترق" التي صورت دور السلطة العثمانية في استغلال البلد وأهلها لم تغفل دور الزّعماء المحلّيين في تأجيج الفرقة والتّقاتل في المجتمع من ناحية وتعطيل التّنمية والبناء من ناحية أخرى. هذه السلطة الدينية المحلية وباستخدام خطاب دينيٍّ مضلّل تتسبب في إخفاق البناء وعدم تحقيق عدالة اجتماعيّة حقيقيّة في البلاد مرّة بعد مرّة معيدًا إيّاها إلى مجتمعات تنتمي إلى "القرون الوسطى" فقط ليبقي الحكّام في السّلطة وباسم الدين كذلك. يقول الرواي "فبعد أن أفنت جيوش المملكة بعضها، وصار القتال بين الفصائل الرّسمية المتفانية إلى رضب من الثّأر القبليّ المترسخ ّ داخل المجتمعات النّائية الجائعة. أمن الملك جانبه، فاختار وظيفة الدّفاع عن المملكة، بنوع أسبوعيّ من الاستعراض الكوميديّ الرّاقص بالرّماح والسّيوف والخناجر، لتذكر فقط بأن هناك من لا يزال يحكم (ص 194).

وبذلك تقدّم "الحقل المحترق" تاريخًا مُخترعًا في مقابل تاريخٍ موثّقٍ من خلال نسج خطاب روائيّ متخيّل معتمدًا على الواقع الاجتماعيّ لآثار تلك الحقبة التاريخيّة

الموثّقة من قبل من لهم سلطة الكتابة. كما أنها تفكك العلاقة بين الرمز والمثلين له وأقصد هنا لدين وممثليه. فممثل الدين هنا ليس رجل يقيم العدل وينشر الأمن بين الناس بل هو "قاطع طرق وسارق" يختفي وراء ماضٍ مزعوم لسلالة تدعى وصايتها الدينية على الشعب حتى لو كانت لو فرضت تلك الوصاية بالقوة، أو جامع للضرائب باسم الدين غير عابئ بحاجات الناس واحتياجاتهم. ومع ذلك تنتهي "الحقل المحترق" نهاية مفتوحة يبقى فيها الملك في مكانه، والشّعب يتقاتل بعضه البعض ولا يقدّم حلولًا أو سيناريوهات لحلٍّ معضلة تكرار هذا التّقاتل حول السّلطة السّياسية واستخدام الخطاب الدينيّ لتحقيق أغراضٍ اقتصاديّة وسياسيّة على حساب البسطاء كما يشهد المجتمع الحالي.

نصف إنسان

رواية «نصف إنسان» هي العمل الرّوائي الأول للدكتور نجيب نصر، والحائزة على جائزة كتارا فئة الروايات غير المنشورة لعام 2020، وصدرت كذلك عن دار كتارا للنّشر عام 2021. تُروى أحداث "نصف إنسان" في 240 صفحة مقسّمة على 19 فصلًا غير معنون.

يرصد السّرد في رواية "نصف إنسان" تحوّلات اجتماعيّة وسياسيّة تبدأ من حيث انتهت رواية "الحقل المحترق " للشّيباني. فمن خلال الحبكة الرّوائية التي تتبّع حلّ اللّغز لحالات قتل وحكايات عن ظهور شخصيات غامضة ومخيفة كظهور «امرأة غامضة» تسكن في منزل مهجور وشخص له ملامح «نصف إنسان»، وظهور جثث معلّقة في طولقة عملاقة بالقرب من مقبرة القرية. كما تسترجع الرّواية تاريخ المكان _اليمن متمثّلًا في قرية "السّاقية" والجوّ الملتبس الغامض وعدم الاستقرار الذي يحياه أهل القرية على إثر الصّراع على السّلطة وثروات البلاد منذ انهيار الدّولة العثمانية وتسليم السّلطة للإمام يحيى بن حمد الدّين حتّى وقت أحداث الرّواية التي تُروى على لسان البطل "عبدالرّحيم الغازي" في عام 2007.

يعود عبدالرّحيم الغازي إلى قريته بعد أن اضطرّ لهجرانها لسنوات بعد التّهديد الذي تلقّاه من متطرّفين إسلاميين، فيسمع عن حكايات مخيفة وغامضة تسبّبت في قتل العديد من الشّخصيات كان يُعتقد أنّهم سبب الظّلم والمآسي في المجتمع، ولكنّ حوادث القتل الغامضة ستشمل العديد من الشّخصيات البسيطة العادية، والتي لا دخل لها فيما يجري في البلاد من خراب وظلم. تمرُّ تلك الحوادث الغامضة دون تدخّل من الدّولة بطريقة فعّالة لإيجاد تفسير منطقيّ لها، أو حتّى إيجاد الجاني ومعاقبته. ذلك الجو الشبحيّ الذي جعل البسطاء يلجؤون إلى الخرافة والأسطورة، في محاولة لإيجاد تفسير لتلك الأحداث الغامضة والفزع الذين يعيشونه ثمّ الاستسلام لهجران القرية حيث بيوتهم وحقولهم.

تستمرّ الحبكة في تتبع الأحداث المعقّدة، ولا يستطيع القارئ الوصول إلى حلّ للّغز بسهولة، حيث يشكّ القارئ مع الرّاوي وأبطال الرّواية في أكثر من شخصيّة مسؤولة عن تلك الجرائم. كما يقول الرّاوي "كلّ شيء قابل للشكّ في هذه القرية". وتنتهي الرّواية بفصل بعنوان "سرّي جدًّا" يكشف فيه السّرد عن اختفاء البطل (عبدالرّحيم الغازي)، مع وجود دلائل غير مؤكّدةٍ من قبل التحرّيات الأمنيّة حول كون عبدالرّحيم الغازي يقف خلف أحداث القتل الغامضة. ولا تقدّم الرّواية بذلك تفسيرًا لقيام البطل (المهزوم) بقتل أحبّائه وأصدقائه وآخرين طغاة وظالمين تسبّبوا في خراب القرية وتعطيل تنميتها وتهديد أمنها! فلم يَعُدْ هناك تفسير منطقيٌّ لأفعاله، ولظهور هذا (النّصف إنسان) إلّا كونه الإنسان اليمنيّ العاديّ نفسه الذي عايش كل المآسي والخراب.

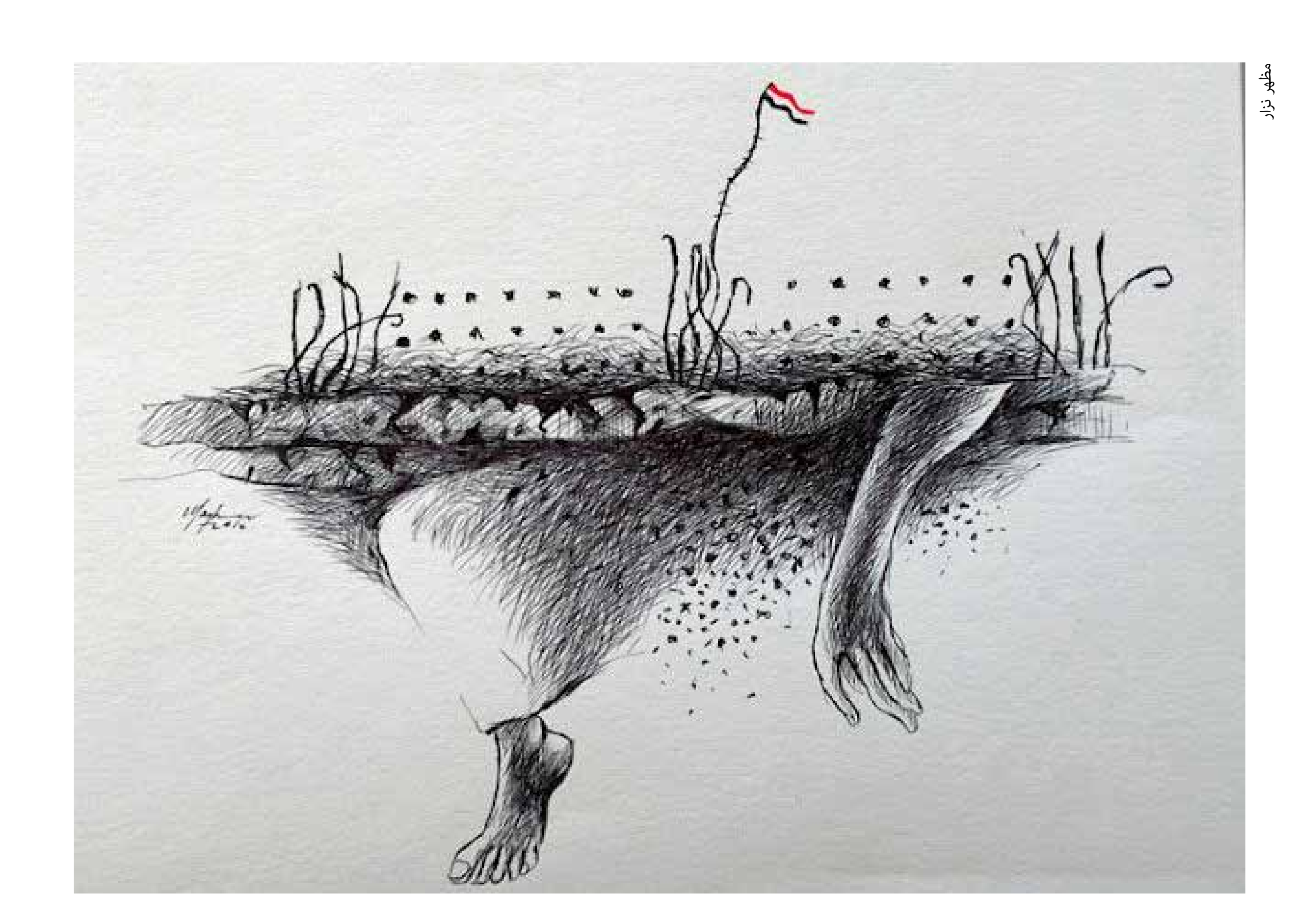
وتعتبر الثّيمة الأساسيّة للرّواية هي كتابة تاريخ موازٍ للتّاريخ الرّسمي تتذكّر فيه المظلومين من البسطاء وتتبّع جذور العنف والصّراع على السّلطة وثروة البلاد الذي حرم النّاس من الأمان والاستقرار ممّا أدّى إلى إجهاض مشاريع التّنمية المجتمعيّة وإفقار أهل القرية. فتعيد أحداث "نصف إنسان" تسليم الحاكم العثمانيّ البلدة "السّاقية" لزعماء القبائل عام 1918. ذلك التّسليم الذي نقل البلاد إلى مجموعة من حكام جدد هم طغاة أرهبوا النّاس وزوّروا التّاريخ.

يكشف السّرد كيف أنّ وقوع أهل القرية بين ثلاث قوى تناوبت وتكالبت عليهم فأشاعت الرّعب بينهم وأفقرت البلاد، وكانت سببا في تعثّر التّنمية. توزّعت تلك السّلطات الطاغية بين كبار البلاد والسّلطة الدينيّة المتشدّدة التي استخدمت الدّين لتزوير واستغلال البسطاء، ومن ناحية ثالثة كان العنف المستخدم من قبل السّلطة الحاكمة ضدّ من يخالفون التوجّه السّياسي القائم.

فعبد الحميد السّاقي جدّ الشّيخ عبدالمعين الذي قام وأعوانه من القبليين المسلّحين بقتل الوالي العثمانيّ ورجاله وتعليق جثثهم على شجرة الطولقة قبل أن يرموا بها داخل المجنة دون تكفين أو صلاه ثم سكن في قصره. دخل قرية السّاقي "مثلما يدخل القتلة والغزاة والمحتلّون"، وضمّ لنفسه مجموعة القرى حول قرية الساقي. وهو نفسه الشّخص الذي تسبّب في توقّف مشروع الريّ الذي بدأه الحاكم العثمانيّ (رضوان باشا). فقد أقام السّدود والسّواقي التي أعادت للقرية بهاءها ولحقولها الخصوبة فأنتجت المحاصيل والحبوب وربّى الأهالي المواشي ما حقّق لهم اكتفاءً ذاتيًّا لفترة وجيزة قبل أن تتوقّف تلك المشاريع بسبب الحرب العالميّة الأولى وتسليم البلاد للحاكم اليمنيّ "الإمام يحيى حميدالدّين". زاد عبدالحميد السّاقي في طغيانه وظلمه للأهالي من خلال الجبايات وإهانة البسطاء. وقد تضاعف طغيانه بعد أن توطّدت صلاته مع السّلطة الدّينية الحاكمة في البلاد "الإمام".

وحتى مع بعض رياح الأمل في التّغيير والبناء التي هبّت بعد الثّورة على النّظام الإمامي في السّتّينات إلّا أنّ التخريب والعنف سيعود مرّة أخرى، ولكن هذه المرّة على يد السّلطة السياسيّة الحاكمة مع الاضطرابات السياسيّة التي شهدتها البلاد في النّصف الثّاني من السّبعينات ما أطلق عليه أحداث الحجرية "في عام 1978. طبقا لتسمية الحكومة 'المتمرّدين'. فلم يقتل المتمردون فقط بل كذلك من عارضوا مصالح أعيان البلد من المتجبرين. فالحاجة نورية وهي المرأة الوحيدة المتعلمة في القرية والمرأة الشجاعة التي استطاعت أن تقف ضد جبروت الشيخ عبدالمعين. أصرت الحاجة نورية على تعليم أهل القرية في حين رفض الشيخ عبدالمعين الذي رأى في بناء المدرسة وتعليم أهل القرية "بداية لتفلت أهل القرية من يديه". وشى بها الشّيخ عبدالمعين بعد أن أخفت المتمرّدين في بيتها، فتمّ إحراق بيتها بما فيه من المكتبة الوحيدة في البلد، وهدّمت المدرسة التي قد بدأت الحاجّة نورية في بنائها على نفقتها الخاصّة. حينها فقط انكسرت الحاجّة نورية التي لم يكسرها غرق طفليها..." كانت مؤمنة بالقضاء والقدر ولكنّها لم تكن مؤمنة بظلم الآخرين لها (ص 128).

ولم تقم القوّات الأمنيّة بهدم المشاريع التي بدأت القرية في بنائها فقط، ولكنّها



مظهر نزار



تركت كذلك الكثير من القتلى والأرامل واليتامى. فقد قتل الشّباب بدم بارد وتناثرت أشلاؤهم لتترك جرحًا في نفوس أهالي القرية كبارهم وأطفالهم وظل "ظلّ الأهالي يؤرّخون لتلك الأيّام بأنّها الفترة التي شبعت فيها النّسور" (ص 135). يصور عبدالرحيم الغازي حالة الخراب والأسى والحقد تجاه تلك السلطة السياسية والتي من المفترض أن تحقق الأمن والأمان قائلاً "كغمضة وسنان وقعت الأحداث. كعاصفة ضربت الشاطئ ثم ابتعدت مخلفة الأنين والدمار. أفاق الأهالي على صدمة غير متوقعة، فجأة تحوّلت الدّيار إلى أنقاض، وفجأة غادر بعض الرّجال وأعتقل آخرون. عندما كان صوت الدبابة يئزّ أزيز النيران المشتعلة ويتوارى في المدى بعد أن اكتسحت في طريقها النّور الذي بدأ يشعّ في حلم القرية النّائية الحزينة. كانت الدّموع تسح من عيون الأطفال والنّساء، وكانت الأحقاد تنمو كأشجار الكافور الباسقة أمام البيوت، وكانت الحرائق التي أشعلتها الحملة العسكريّة تتأجّج في الصّدور والنّفوس (ص 133).

يستمرّ الراوي في سرد فترة تاريخيّة تالية ينتقل فيها سريعًا من نقل صورة للهدوء والاستقرار الذي نعمت به القرية وأهلها في بداية الثمانينات حين سعت الدّولة إلى بدء مشاريع تنمية القرى وتحجيم سلطات كبار القرى ومشايخها إلى فترة جديدة وطويلة من الخوف والفزع من خلال التعرّف إلى شخصيّة (سليمان قاسم وأعوانه). وسليمان قاسم الذي عاد في بداية التّسعينات بعد توحّد البلاد إلى القرية وهو الوحيد الذي ثار على ظلم الشّيخ مهيوب كبير القرية الذي رغم أنّه كان أقلّ طغيانا ممّن سبقوه بفعل تحجيم السّلطات الحكومية لكبار البلدان. واستطاع سليمان قاسم وجماعته من خلال الكتب والمحاضرات الاستيلاء على عقول النّاس وتغييبهم وتغيير ملامح القرية. استطاعوا هؤلاء أن يسيطروا على عقول أهل القرية وثرواتها بخطاباتهم التي مزجت بين التّرهيب والتّرغيب فغيّروا ملامح القرية، كما غيّروا طبائع البسطاء فيها منذ تسعينات القرن الماضي. وفي هذا الشّأن يقول الرّواي "جاؤوا متسلّحين بالخطابة والحزم فسيطروا على مساجد القرية ونزعوا عنها عفويتها وقيّدوها بتعاليم صارمة.. اجتاحوا في طريقهم القرية وبساطتها.. كانوا كالنّار التي تلتهم كلّ شيءٍ في طريقها" (ص 194). يستمر السرد ليصور إرهاب هذه الجماعات الدينية. فبعد أن تمكّنوا وتوطّدت قوّتهم خصوصا بعد تشكّل الأحزاب الدينيّة بعد الوحدة اليمنية وسلطتها التي بدأت في التعزيز بحكم صلاتها مع السّياسة الحكوميّة لهزيمة الحزب الاشتراكي في عام 1994 حتى طغوا على أهل القرية وتاجروا بالدّين فكرههم البسطاء والضعفاء. يقول عبدالرّحيم "رغم أنّهم نجحوا في أوّل الأمر إلّا أنّ النّاس كرهوهم بعد أن تحولوا لمزورين ولمتاجرين باسم الدّين فخسر النّاس أموالهم ومدخّراتهم واستلموا هم المناصب السّياسية في إدارة البلاد". ومع ذلك فقد كان مصير من ناهض خطابهم من الناس العاديين من المتعلمين الترويع والتهجير كما حدث مع شخصية عبدالرحيم الغازي الذي اضطر إلى ترك زوجته وطفله بعد تلقيه تهديد منهم إما التراجع عن أرائه ضد أفكارهم أو الحكم عليه بالموت.

وبذلك، ومن خلال تتبع السرد لتلك القوى القمعية والجائرة التي جمعت بين الجماعات الدينية والسلطة السياسية تقدم الرواية هنا صورة للإرهاب من واقع النسيج المجتمعي والسياق السياسي اليمنى، والتي جاءت مختلفة عن الصورة السائدة للإرهاب المتعصب دينيًا المتخيل في فضاءات الرواية العربية عموماً. ويؤكد الدكتور عبدالحكيم محمد صالح باقيس في كتابه "ثمانون عاماً من الرواية في اليمن : قراءة في تأريخ تشكل الخطاب الروائي اليمنى وتحولاته" (2014) إن تصوير ظاهرة الإرهاب والإرهابي في الرواية اليمنية، والمختلفة عن صورة الإرهابي المتطرف دينيًا، قد تجلت في أعمال روائية يمنية منذ عقود كما يظهر مثلًا في رواية" السمار الثلاثة" لسعيد عولقي في نهاية الثمانينات، وقبل أن تليها أعمال عديدة في فترة التسعينات وما تلاها مع اتساع رقعة حرية التعبير عن القمع السياسي والديني كما نرى في رواية "الملكة المغدورة" لحبيب عبدالرب سروري الصادرة عام 1999. وهو ما يعود بنا مرة أخرى إلى اتجاه ما بعد الحداثة الذي يفكك العلاقة المتلازمة بين الدال والمدلول. هذا ما يدعونا دائمًا إلى إعادة نظرنا وتصوراتنا عن الألفاظ والمصطلحات وما تدل عليه. فالألفاظ والمصطلحات هي نتاج السياق السياسي والاجتماعي التي تنشأ فيها أولًا كما أنها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بما ينتج عن تلك استخدامها. في "نصف إنسان"، ورغم أن الجماعات الدينية التي ادّعت أنها ترجو تحقيق الرخاء والعدل والأمان للشعب من خلال التزامها بتعاليم وقيم "الدين الصحيح"، إلا أن "دينهم الصحيح" لم يحقق إلا الفزع والخراب للشعب، مفرغاً الدين من معناه الأساسي وهو تحقيق السلم والسلام والعدالة الاجتماعية كما يعرفه ويُعرّفه آخرون. أما الدولة فرغم تعدد أشكالها حسب وظائفها وأدوارها إلا أنها تبقي الكيان السياسي الذي يمثل صمام الأمان وتحقيق السلم والنظام الاجتماعي على نحو يمكّن الأفراد من ممارسة حياتهم على النحو الذي يعتقدون أنه الأفضل،. [10] بالعودة إلى سياق الرواية فإن الدولة لم تتجاهل فقط حاجات الناس ولكنها كذلك تركت عامة الشعب فريسة للأعيان الجشعين من ناحية ومدعى الدين من ناحية أخرى.

ذاكرة المكان

تركز رواية "نصف إنسان" كذلك على تاريخ ذاكرة المكان الذي يرفض أن ينسى هؤلاء المظلومين والذين قتلوا ظلمًا وعدوانًا. تعود أشباح الماضي لتنتقم لنفسها في نفس المكان الذي شهدت فيه الظّلم والعدوان تقع جرائم القتل في ثلاثة أماكن رئيسيّة: بناء البئر في وادي الباشا الذي يمتد إلى قصر كان يسكنه آخر وال عثمانيّ (رضوان باشا)، وهنا تمّ العثور على عدد من القتلى الذين يمثّلون كبار القرية الذين استغلّوا ثروات البلاد وأهانوا أهلها. والمكان الثّاني هو الطولقة العملاقة حيث قتل الفقيه الذي وقف ضدّ الظّلم ولكن لم يناصره من العامّة أحد. وقد تكرّر إيجاد جثث معلّقة عليها من الماضي أو من تمّ قتلهم حديثا من أهل القرية من النّاس العاديين. أمّا المكان الثّالث فهو البيت المهجور"للمرأة الغامضة" التي قتل رضيعها وفجّرت في منزلها من قبل أبناء الطّاغية (الشّيخ عبدالمعين).

ومن هنا يمكن القول إن رواية "نصف إنسان" تعالج مسألة ضعف الذاكرة البشرية ونسيان الأهالي لفظائع الماضي التي ارتكبها في حقهم هؤلاء المتجبرون ولا يزال واقعهم يعاني آثارها، ومن ناحية أخرى تؤكد أن تلك الفظائع والجرائم ستظل تطارد الحاضر حتي وإن انشغل الناس العاديون عن ذكراها وآثارها بفعل مرور الأيّام وصعوبة حياتهم اليومية ومتطلباتها، تظل الأرض محتفظة بآثار جرائمهم. يقول الراوي على لسان عبدالرحيم "مضت الأيّام عند الأهالي كأنّ شيئا لم يكن، وظلّت حجارة القرية وترابها تحصي صنائعهم وتسجّلها" (ص 207).

وجاءت العبارات مناسبة تمامًا لهذه التّحولات السّياسيّة والاجتماعيّة والنفسيّة التي أفضت إلى جوّ ملتبس ومتناقض ومأساويٍّ تحياه القرية وأهلها كما يتجلّى في العبارات التّالية مثلًا: سفت التّراب في عيون الأمل الطفيف، السّحب السّود تخدش وجه الفضاء الحنون، دماء الغروب غامضة، ظلام مرعب، حقبة من الدّماء والخوف، الفضاء الغامض المجهول، لحظات رمادية، جسد عاجز، روح مثقوبة، شكوك تحجب الرّؤية، ليل يلتهم القرية، لحظات تفترسني، رهبة الهلاك، منكسرا مهزوماً، اليأس والهزيمة، الوجع المتكوّم في شكل قربة، هربت، أجرجر خلفي هزائمي وخيباتي، زمن الهجرة والشّتات، تعزف لحن الضّياع والشّتات، أطلالًا خاوية، الحقول الجرداء. ومن اللافت للنظر كذلك دمج نجيب للعديد من الأغاني والأبيات الشعرية التي يكررها الأهالي، وارتبطت بمضمون النص وعبرت عن مشاعر الأبطال ببراعة. أضفت هذه الأغاني المحلية والأبيات الشعرية الطابع اليمنى على النص وأكدت على خصوصية المكان من جهة. ومن جهة أخرى ساعدت على الايحاء بواقعية النص السرد المتخيل. وتعد هذه السمات من أهم وظائف استخدام الأغنية في الرواية كما يرى ثائر زين الدين في كتابه "قارب الأغنيات والمياه المخاتلة" .[11]

ولم يكن لجنس أدبيّ أن ينقل لنا هذا الجو المأساويّ والملتبس مثل الأدب القوطيّ والذي يعتمد عنصر التّشويق والموت والحزن والتّهديد الدّائم ليصوّر هذا الجوّ الغامض والمأساويّ الذي يعيشه الشعب اليمنيّ.

سرد ما بعد الحداثة والتاريخ والثورة

يرتبط أدب ما بعد الحداثة أساسًا بالثورة على السرديات الكبرى (Grand Narratives) والحقائق المطلقة التي قامت على احتكار المعرفة والخطاب من قبل سلطة واحدة. ونتج عن ذلك اضطهاد وقمع وتهميش فئات عديدة من المجتمع بثقافتها وأعرافها وتاريخها. فقد ظهر هذا النوع الأدبي كأسلوب أدبي وأيديولوجيا "كرد على أفكار وفلسفة عصر التنوير والتي تمثلت أساسًا في كونية المعرفة وتأكيد سطوة العلم و سيادة الإنسان على الطبيعة"، لينتشر أدب ما بعد الحداثة بصورة واسعة خصوصًا ابتداءً من الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية التي استعانت بشكل أساسي بالعلم ودعمت مركزية العقل. خلفت تلك الحروب وراءها دمارا هائلا للبشر والمنشئات، وهو ما دعا فئة من الكتاب لاستخدام الأدب والفن لمعارضة الاتجاهات السياسية والفكرية السائدة. فقد جاء هذا التيار الأدبي ليعكس توابع تلك الحروب على الحالة النفسية والفكرية



في المجتمع ومراجعة كل ما قامت عليه الحضارة الغربية الحديثة، إذ يرى الكثير من النقاد والمؤرخين أن الحضارة الغربية الحديثة هي حضارة قائمة على فلسفة التنوير وليس كحضارة مسيحية.

ومع ذلك يرى العديد من النقاد أنه لا يمكن حصر الأدب ما بعد الحداثي في فترة زمنية بعينها دون غيرها. إذ أننا نجد تلك الملامح الأدبية والاتجاه الفكري أيضا في أعمال أدبية عاش كتابها في فترات زمنية تنتمي بامتياز لعصر الحداثة. فيرى العديد من النقاد أن هناك أعمالا مثل ألف ليلة وليلة ودون كيشوت تعد كأهم مصدر إلهام لأدباء ما بعد الحداثة من حيث أسلوب السرد وبناء العمل الأدبي الذي يتمرد على الهيكل الأدبي الأرسطي التقليدي من جهة ويمحو الحدود الفاصلة بين الأدب والنقد من جهة أخرى. ويتميز أدب ما بعد الحداثة بعدة خصائص أدبية أهمها الوعي بالذات، (reflexivity) أي قدرة الفرد على فحص مشاعره وردود أفعاله، والتناص، تفكيك المركز المتمثل في سلطة مؤسسة وداعمة لمعرفة اجتماعية وتاريخية. الاستمرارية، والتعددية، التشظي والتناقض والكوميديا السوداء .[12]

وفي هذا السياق أضع الروايات الثلاث التي ناقشتها هذه الورقة. إذ تطرقت تلك الأعمال الروائية بطريقة فنية وبأسلوب مبدع أيضًا لنقاش محتدم حول روايات التاريخ، وما تم تزييفه من قِبَل مَنْ كانت لهم سلطة الكتابة والتي جمعت بين السلطة السياسية والدينية من جهة، واستحضار تواريخ اجتماعية وثقافية ظلت مهمشة من جهة أخرى. فالتّاريخ يلقي بظلاله على أحداث الرّوايات حتى إن لم تتبع الروايات الثلاث سيرة حياة شخصيات تاريخية بعينها. فمن خلال السرد في هذه الرّوايات الثّلاث يغوص الرّوائيون في تاريخ اليمن والاستعمار الخارجيّ والمحلّي للمعرفة التي تشابك فيها الدينيّ والسياسيّ والاقتصاديّ، وتأثير ذلك على الوضع السياسيّ والاجتماعيّ وجذور العنف والفقر في المجتمع اليمنيّ المعاصر، عبر حبكات روائيّة يتشابك فيها المتخيّل والأحداث والشّخصيات التاريخيّة والمعاصرة. فمثلا تعتمد "جوهرة التعكّر" أحداثًا تاريخيّة لا تسردها بشكل تصاعديّ يجعلها بؤرة العمل، ولكنّها تبثها هنا وهناك، وهذا راجع إلى التخييل الذي يجعل الرّواية كمجاز خطابيٍّ، وإعادة صياغة للتاريخ؛ فهي لا تنقل أحداث التّاريخ كما هي، ولكنّها تسعى إلى نقل وتوظيف رؤية الكاتب لتلك الأحداث التّاريخية التّاريخ بغاية نبش وإعادة موضعة "حقائق" تم تغييبها عادة الخطاب الرّسمي.

أمّا في رواية "الحقل المحترق"، التي تُروى بضمير الغائب فتعتبر عملا بحثيًّا ومعرفيًّا كبيرا لم يعتمد على حبكة متخيَّلة فقط، بل تشابكت فيها معلومات عن وقائع تاريخيّة عديدة ووصف لثقافات شرقيّة وغربيّة تداخلت مع الحبكة المتخيّلة حول تاريخ "بلدة قدار" المتخيلة كقرية في "السعيدة". في "الحقل المحترق" تلبّس كذلك المتخيّل بالتّاريخ ليستحضر روايات عامة الشعب وأحوالهم الاجتماعية والاقتصادية التي أغفلتها السجلات الرسمية للتاريخ.

بينما تجسّد رواية "نصف إنسان" تطوّر الواقع اليمنيّ بعد رحيل السّلطة العثمانيّة وما عرفته من عوائق في بناء المجتمع اليمنيّ الجديد، بسبب التّنازع على السلطة السياسيّة وانتشار الفساد والتي صعب تجاوزها وهذا ما صورته قرية "السّاقي" الذي تجرّع مرارة الخيبة والإخفاق والتّهجير بعدما اصطدم حلم أهلها بالتّطوير في يَمَنٍ يحكمه أحد من أهله. في رواية "نصف إنسان" يعلن نصر عن هدف السّرد بطريقة مباشرة حتّى قبل أن تبدأ كلمات الرّواية نفسها باقتباس للشّاعر الفلسطينيّ محمود درويش يقول "ومصادفة... عاش بعض الرّواة. فقالوا لو انتصر الآخرون على الآخرين لكانت لتاريخنا البشريّ عناوين أخرى".

في العموم؛ يمكن القول إن الرّوايات الثّلاث تُقَدِّم تصويرًا لواقع المجتمع اليمنيّ ونفسية المواطن اليمنيّ المعاصر. وكذلك تُقَدِّم مراجعات ورؤًى نقدية لأحداث الماضي، وتسليط الضّوء على أحداث وشخصيات تاريخيّة يمنيّة وغير يمنيّة لم تلقَ الاهتمام المناسب في الرّواية والخطاب الرّسمي. ولهذا أرى أن هذه الأعمال الروائية يمكن تصنيفها تحت مصطلح أدب ما بعد الحداثة الذي يتحدى روايات سائدة للسلطة السياسية أو الدينية ويسعى لتقدم روايات وتأريخ صغير ظل مهمشًا أو مقموعًا، سواء كان ذلك على يد محتل أجنبي أو سلطة سياسية/دينية قمعية. يسعى هؤلاء الكتاب من خلال أعمالهم ما بعد الحداثية إلى دعم التحرر من الاستبداد بكل أشكاله والمرتكزة عمومًا على احتكار المعرفة وسلطة الخطاب. هدفهم الأساسي هو تحقيق العدالة الاجتماعية وتعزيز التعددية الثقافية لنشر الاستقرار والأمن و السلم المجتمعي الذي يعتبر أشد ما يحتاجه المجتمع اليمنى اليوم. ومع ذلك، واتفاقًا مع أدب ما بعد الحداثة الذي يتسم بالغموض والارهاق والنهايات المفتوحة، ولا تُقدِّم هذه الأعمال بالضّرورة حلولًا أو فلسفات جديدة واضحة للخروج من الوضع الملتبس في اليمن اليوم.

ناقدة وأكاديمية من اليمن

مراجع :

- أبوطَالِب، ابراهيم. (أبريل 2013).الرِّوَايَة اليَمَنِيَّة وإشكَالِيَاتِهَا". عمان: مجلة نزوى.
- يونيو 2022: "اليمن عرض عام. البنك الدولي في اليمن. https://www.albankaldawli.org/ar/country/yemen/overview
- الحوثي، محمد (أبريل 2013). "مسار الرواية اليمنية الحديثة. عمان: مجلة نزوى.
- العبداللي، هاني. "مواقف الوالي محمود بك نديم السياسية باليمن خلال الفترة 1329-1349 /1911-1930"، 2010. مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية. ص 3-50.
- باقيس، عبدالحكيم محمد صالح. "ثمانون عاماً من الرواية في اليمن : قراءة في تأريخ تشكل الخطاب الروائي اليمنى وتحولاته". عدن : دار جامعة عدن للطباعة والنشر.2014.
- الشيباني، ريان. الحقل المحترق عمان: دار خطوط وظلال للنّشر والتّوزيع 2021.
- دماج وليد: جوهرة التعكر. القاهرة: مؤسسة أروقة للترجمة والنشر 2017.
- حسن، إيهاب: "تقطيع أوصال أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثي". ترجمة السيد إمام. البصرة: دار شهريار للنشر والتوزيع. 2020.
- جيرمي هوثرون. مدخل لدراسة الرواية. ترجمه غازي درويش عطية. بغداد: دار الشروق الثقافية 1996.
- زين الدين، ثائر "قارب الأغنيات والمياه المالحة: توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية". دار المحرر الأدبي 2014.
- نصر، نجيب: نصف إنسان. الدوحة: كتارا 2021.

مراجع أجنبية:

- Heywod,Andrew.(2000).Key Concepts In Politics.Basingstoke,England:Palgrave.
- Linda Hutcheon (2002).The Politics of Postmodernism. London: Routlege.
- Watt, I. (1957). The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley: University of California Press.

الهوامش:

[1] "يونيو. 2022 "اليمن عرض عام البنك الدولي في اليمن. https://www.albankaldawli.org/ar/country/yemen/overview

[2] جيرمي هوثرون. مدخل لدراية الرواية. ترجمه غازي درويش عطية. دار الشروق الثقافية. بغداد. ص.30

[3] Watt, I. (1957). The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley: University of California Press. P. 21

[4] باقيس، عبد الحكيم محمد صالح. "ثمانون عاماً من الرواية في اليمن : قراءة في تأريخ تشكل الخطاب الروائي اليمنى وتحولاته" دار جامعة عدن للطباعة والنشر.2014.

[5] نفس المصدر

[6] نفس المصدر ص 10.

[7] أبو طَالِب، ابراهيم. أبريل (ابريل 2013).الرِّوَايَة اليَمَنِيَّة وإشكَالِيَاتِهَا". عمان: مجلة نزوى.

[8] الحوثي، محمد (ابريل 2013). "مسارالرواية اليمنية الحديثة. عمان: مجلة نزوى.

[9] العبداللي، هاني. "مواقف الوالي محمود بك نديم السياسية باليمن خلال الفترة 1911-1930". 2010. مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الأداب والعلوم الانسانية. ص.27.

[10] Heywod,Andrew.(2000).Key Concepts In Politics.Basingstoke,England:Palgrave. Pp 39-42.

[11] زين الدين، ثائر. "قارب الأغنيات والمياه المالحة : توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية". القاهرة: دار المحرر الأدبي. 2014.

[12] حسن، إيهاب."تقطيع أوصال أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثي". البصرة :دار شهريار للنشر والتوزيع.2020.

انظر أيضا: Linda Hutcheon (2002).The Politics of Postmodernism. London: Routlege.



في البدء كان زيطة

الجروتيسك في الرواية

محمود فرغلي

يظل الجسد غفلا من المعنى، حتى يراوح مكانه، ويمتح من الثقافة والبيئة المحيطة ما يجعله يتجاوز كونه وحدة معجمية إلى وحدة دلالية مضمخة المعاني والتأويل، بحيث أن حركة واحدة أو إشارة ما تفتح الفضاء واسعا لعمليات القراءة والتفسير. وهنا يجمع الجسد بين كونه دالا ومدلولا، فهو كموضوع لا يدرك إلا من خلاله، فحضورنا في أجسادنا يمنحها المعنى "فالجسد علامة من نوع ما" [1]. وللجسد لغات عديدة، تستطيع أن تسمعها من أعضائه المختلفة، لكل عضو لحنه وصوته المميز، ولكل عضو حضوره الذي يتميز به، بحيث يجعل منه علامة قائمة بذاته، وخصوصية ثقافية عالقة به، فالجسد يتحدث من خلال حركته وتمايله وتراقصه، ويتحدث في مرضه وصحته، في لونه وتفاصيله أعضائه في صمته وغضبه… إلخ.

في رواية نجيب محفوظ (زقاق المدق – 1947) تبرز شخصية زيطة صانع العاهات من خلال خصوصية جسدية تلقي بظلالها على المكان وعلى ردود أفعال الشخصيات حياله، فهو شخص خاص بجسد خاص في مكان خاص ولدور خاص، وإذا كان البطل في الرواية هو المكان الضيق الذي يترك آثاره ويمارس فاعليته في الشخصيات التي تضج به، فإن زيطة من خلال خرابته هو المعادل الموضوعي للمكان فهو الخراب ذاته، أو التخريب الذي يمارس على الشخصيات التي تعاني من الفقر والعوز، وصار كل طموحها أن تكون في زمرة الشحاذين، وإذا كان الزقاق هو البعد المكاني والحرب هي البعد الزمني، فإن الجسد هو الساحة الزمكانية التي تتمظهر من خلالها آثار كليهما معا، فالأجساد عموما في الرواية يعتورها التبدل والتغير المستمر المواز للتغيرات الاقتصادية والاجتماعية الضاغطة.

يمارس السرد عملية قلب كرنفالية في شخصية زيطة، وصفا وفعلا وحوارا، حيث تتآزر تلك العناصر لتقدم لنا الجانب المظلم من النفس البشرية، حين توغل في الشر والظلام، فمسار شخصية زيطة لا يقوم على الفعل أو التأثير في المجرى الرئيس لأحداث الرواية، بقدر ما يقوم بعملية توازن، وامتداد لجوانب النفس البشرية وما تمور به من تناقضات، ومن ثم يتمركز السرد مع أول ظهور لزيطة على الجسد باعتباره الساحة الرئيسة لتكشف ملامح هذا التشوه الموازي للتشوه الداخلي، وبدءا من التسمية (زيطة) التي تعني الجلبة واختلاف الأصوات" [2]، ندرك هذه الروح الكرنفالية للشخصية في حضورها داخل الرواية بما يتضمن الاسم من تداخل وضجيج دال على طبيعتها ومحنتها.

لم ينفصل زيطة عن إنسانيته جسدا فقط بل روحا ونفسا، يصفه لنا الراوي انطلاقا من رصد الأمكنة وتجاورها داخل الزقاق، حيث يفضي مدخل الفرن إلى باب خشبي بالجدار المواجه يفتح على خرابة، فيرسم السرد جسدا جروتسكيا بمختلف أبعاده من خلال عمليات قلب ومحو مستمرة تشمل الجسد والمكان كليهما، فقد هيأ السرد الركح الذي تتحرك فيه الشخصية بما يتناسب مع رمزيتها فشارك في التمثيل الرمزي للشخصية، وفي المنطق الجروتسكي لا يتوقف الأمر عند تضخيم الجسد أو تغريب هيئته، "بل إن الموضوع يتجاوز حدوده الكيفية، ويتوقف عن كونه كما هو. إن الحدود تمّحي بين الجسد والعالم ونشهد انصهارا بين العالم الخارجي والأشياء"[3] ، بل أضاف إليه ثنائية الضوء والظلام وكأنه يقف ببقعة الضوء عند السطح بما يعج به من ألوان القاذورات، حيث يتم تعتيم المكان في البدء ثم يسلط السرد بكاميراه على بقعة بعينها لتركيز الانتباه عليها، ثم يتبع ذلك بالاستنفار اللغوي لكل حواس المتلقي ليغوص في عميق المكان وأبعاده، وهو في الوقت ذاته غوص في طبيعة الشخصية ودلالتها الرمزية، فهذه الخرابة التي يعيش فيها زيطة "تسطع فيها رائحة تراب وقذارة، إذ ليس بها إلا كوة في الجدار المواجه، للمدخل تطل على فناء بيت قديم. وعلى بعد ذراع من الكوة، وعلى رف ممتد مصباح يشتعل، يلقي على المكان ضوءا خفيفا يفضح أرضه المغطاة بأنواع لا يحصيها العد من القاذورات المتنوعة، كأنها مزبلة. أما الرف الذي يحمل المصباح فطويل ممتد بطول الجدار وقد رصت عليه زجاجات كبيرة وصغيرة وأدوات مختلفة وأربطة كثيرة كأنه رف صيدلي لولا قذارته النادرة. وعلى الأرض – تحت الكوة مباشرة – كان يوجد شيء مكوم لا يفترق عن أرض المكان قذارة ولونا ورائحة لولا أعضاء ولحم ودم تهبه الحق – على رغم كل شيء – في لقب إنسان؟.. ذلك هو زيطة مستأجر هذه الخرابة من المعلمة حسنية الفرانة" [4].


مروة عادل

ثم ينتقل السرد إلى الجسد الذي يمارس عليه القلب ليصبح جسدا كرنفاليا من خلال تضخيم قذارته وسواده المتراكم، باعتباره ظاهرة دالة على الجانب السلبي في أبرز صوره، ويلجأ إلى التغريب ليظهر في صورة جسد جروتسكي مسخي على كل مستوياته الشخصية وصفا وفعلا:

" فهو جسد نحيل أسود وجلباب أسود، سواد فوقه سواد، لولا فرجتان يلمع فيهما بياض مخيف هما العينان، ولم يكن زيطة – على ذلك – زنجيا، بل إنه مصري أسمر اللون في الأصل، ولكن القذارة الملبدة بعرق العمر كونت على جثته طبقة سوداء.

كذلك جلبابه لم يكن في البدء أسود، ولكن السواد مصير كل شيء في هذه الخرابة" [5].

كذا يمارس السرد عمليات القلب في تجسيد الشخصية ومظهرها، إذ لا يأتي الرعب من السواد، بل من بياض عينيه، كما يستعين بصورته الآباء لتخويف الأبناء ثم العزلة التي فرضها على نفسه وانصراف الناس عنه لنتانته وقذارته فلم يعرف الماء إلى وجهه سبيلا، كذا قلب للزمان حيث يخرج بالليل ويمارس صناعته، مثلما تمثل الخرابة مقلوبا مكانيا لكل مكان يصلح للحياة الآدمية، فالخرابة ساحة كرنفالية بما تتضمنه من روائح وقذارات مضادة للبيئة الإنسانية الطبيعية، كذا نجد القلب في استخدامه اللغة الحيوانية في وصفه لامرأة جعدة إذ يصفها بالمرأة البقري، ولزوجها بالحيوان، ولمن طلب عاهة بالبغل، أو نزعاته السوداوية الداخلية التي تضمر ذاتا سادية تتلذذ بعذاب الآخرين وتبالغ في تعذيب ضحاياها، بل إن أمر تقطيع الأجساد وتشويهها سيطر على فكره ومخيلته فصار لا يعبأ بالموت بل يسرّ به، وصارت نفسه المريضة تستحضر عمليات تقطيع وهرس كرنفالية لأهل الزقاق:

" كان يرقص طربا إذا قرع مسمعيه صوات على ميت... وربما قطع وقت فراغه الطويل في تخيل صنوف التعذيب التي يتمناها للناس واجدا في ذلك لذة لا تعادلها لذة، يتصور جعدة الفران هدفا لعشرات الفؤوس تضربه حتى تتركه كتلة مهشمة كلها ثقوب... أو يتخيل السيد سليم علوان وقد استلقى على الأرض ووابور الزلط يروح ويجيء ودمه يجري نحو الصناديقية.. أو يتمثل له السيد رضوان الحسيني تجره الأيدي من لحيته الصهباء نحو الفرن الملتهبة ثم يستخرجونه منها زكيبة من الفحم.. أو يرى المعلم كرشة مطروحا تحت عجلات الترام يمزق أوصاله ثم يلمون أشلاءه في معطف قذر يبيعونه لهواة الكلاب" [6].

فهذا الخيال المشوه يبرز في عمله القائم على التقطيع والدهس والهرس، يجعل حضور الجسد فعلا وتخيلا حضورا جروتسكيا بفعل التشويه الذي طال ذاته، وهو وإن كان لا يتم في الواقع أو في جو من المرح الكرنفالي إلا أنه يحيل إلى كرنفالية رؤيته الشخصية للجسد وعدم الاكتراث بحضوره أو غيابه موته أو حياته، جماله أو تشوهه، ومن ثم ظهرت تخيلاته كرنفالية الطابع في تشكيلها وتقطيعها للأجساد الحانق عليها، كما ارتقت تلك الرؤية المعضودة بالفعل في دنيا الخرابة بالشخصية دلاليا إلى مصاف الرمز الذي يقترب بها من المعارك والحروب في عملية إسقاط للظرف التاريخي الفاعل والمؤثر في حياة الشخصيات وتحولاتها إبان الحرب العالمية الثانية وما تتركه الحرب من تشوهات مادية ومعنوية، نجم عنها جروتسك الشخصية القائم على التجاوز وكسر القوانين والتحلل من كل المحرمات والتابوهات بمختلف أشكالها، فلا يراعي للموت حرمة ويخلع بدم بارد طقم الأسنان الذهبي من فم الجثة، ويمارس حرفته في تشويه الأجساد بتلذذ ومتعة تكشف خبيئة نفسه الشيطانية، ويكسر التابو الاجتماعي، فيمارس التلصص على جعدة وزوجه ويتعرى أمام زوجة جعدة دون حياء، ومتى ترك الإنسان الحياء سقط عن رتبة الإنسانية، ولا تخفى الصلة بين صفات زيطة الشيطانية وفعل التعري، الذي يمثل خروجا من الآدمية إلى الإبليسية. "وقد تلبسته حالة جنونية جعلته ينتفض انتفاضا، وثبتت عيناه على عيني المرأة في ذهول وبهيمية. ثم مد يديه بغتة إلى طرف جلبابه وخلعه بسرعة فائقة، وتجرد عاريا. وبهتت المعلمة لحظات ثم امتدت يدها إلى كوز غير بعيد وقذفته به بسرعة وقوة فأصاب بطنه، وندت عنه آهة كالخوار، وسقط يتلوى" [7]. تجسدت من خلال السرد والوصف الطبيعية البهائمية التي تردى إليها زيطة، ليمثل النمط الأساس في تأثير البيئة في الإنسان وكينونته، وما هذا التعري إلا تأكيد لتلك الطبيعة وجاء الوصف وفعل التعري ليؤكدا تلك الطبيعة، حيث خرج الجسد من حالته الثقافية بما تتضمنه من لباس وكساء إلى حالة أخرى مغايرة لا تكتنز من المعاني سوى معنى واحد يتضمن تحلله من كل معنى سوى غريزته.

وتتأكد تلك الطبيعة المنحرفة لزيطة من خلال استرجاعه لطفولته وبدايات تلذذه بالقذارة واندماغه في وحُولها حتى ليبدو أن البيئة شكلته وأسهم المكان في عملية حيونة لذاته:

"كنت أزحف على أربع حتى أبلغ حافة الطوار المطلة على الطريق، وكانت توجد تحت المكان المختار ثغرة في الأرض يركد فيها ماء من مطر أو رش أو دابة، يتكتل الطين في قعرها، وعلى سطحها يغني الذباب، وعلى شطآنها تتجمع نفاضة الطريق. منظر ساحر يأخذ بالألباب. ماؤها مطين، وساحلها زبالة متعددة ألوانها. قشر طماطم ونفاية مقدونس وتراب وطين، والذباب يحوم حولها ويقع عليها، فكنت أرفع جفني المثقلين بالذباب، وأسرح طرفي في ذاك المصيف الطروب، والدنيا لا تسعني فرحا" [8].

هنا يتضح الطابع الكرنفالي للمفارقة في



مروة عادل



ازدواجية المعنى من ناحية، وتضاد تلك الازدواجية التي تجمع بين الجد والهزل، ولذا يقول شيلغل "كل شيء في المفارقة يجب أن يكون نكتة، وكل شيء يجب أن يكون جديا، أي بسيطا صريحا ومفرط التصنع في آن" [9]، وفي المفارقة تجتمع التناقضات فهي أيضا بطبيعتها ازدواجية محفزة للضحك والسخرية، حيث تمارس تأثيرا على القارئ بما تحمله من مفاجأة له، ولعل هذا هو سر جمال المفارقة إذ أنها ترتبط بالسياق الذي يعلي من دور القارئ وتلقيه لها، وإدراكه لأبعادها، بما تحمله من طبقات المعنى، فهي تتطلب من القارئ ذهنا متوقدا يرفض قبول المعنى الحرفي أو السطحي ولكن هذا يرتبط بقوة المفارقة وقدرتها على شحذ الذهن، لذلك "تعد عند بعض الكتاب اختبارًا لمهارة القراء في قراءة ما بين السطور" [10]، وتظهر مرارة الضحك الكرنفالي من قدرة الشخصية على التعبير الصادق عن مكنون نفسه وأمله الذي توارى أو انطمس بفعل بيئته ومجتمعه، ومن خلال المفارقة يبرز الطابع الكرنفالي القائم على الذي يتأسس على الإزاحة والكسر وخرق القوانين السائدة أو الرسمية، والخروج عن العرف الاجتماعي بأكمله دون شعور بندم أو مرارة، فزيطة يستمتع بالقذارة والروائح النتنة كأنه من ديدان الأرض التي تتلون ببيئتها، وفي الوقت ذاته يبرز خافتا شاحبا أثرا لإنسانية باهتة تم طمسها.

ولا شك أن المبالغة في التغريب في الأفعال الصادرة عنه زيطة وفي حواراتها هي التي أسهمت في بروز ذلك البعد الجروتسكي لشخصية زيطة، كما تسمح له بالتمدد والامتلاء دالا ومدلولا حتى ليتحول هو ذاته صورة للمكان فينطبق على كليهما اسم "خرابة"، فهي خرابة مكانية وخرابة ذاتية، وفي الوقت ذاته يقف بها هذا البعد على الطرف النقيض من شخصية حميدة

أبرز شخصيات الرواية، وإذا كان التحول والانحدار من نصيبها، فإن التحول في شخصية زيطة لا يلامس فقط عمق شخصيته، إنما هو توسع أيضا في مدارج هبوطه وسقوطه البشري، وصولا إلى لحظة خلع لطقم أسنان جثة عبدالحميد الطالبي، لكن يظل زيطة جزءا من كلٍّ في عملية الانقلاب تلك، حيث ألقت الحرب بظلالها فأخرجت أقبح ما في الإنسان من أنانية ورغبة ولهاث بحثا عن الخروج من حال إلى حال، ولعب الفقر دورا رئيسا في هذا التحول، ففقر زيطة الأصيل المتوارث حيث كان ابنا لشحاذين، وتزايد هذا الفقر بعد ضيق العيش حوله إلى صانع عاهات، لص قرافات، هذا الانقلاب يطول جل شخصيات الرواية، حيث يتحول الناظر إلى قواد والتمرجي إلى لص. وجعدة هائل الجرم ذو الطابع الجروتسكي إلى ذليل مهان يضرب كل ليلة من زوجته، ناهيك عن شذوذ المعلم كرشة. ورغم أن المكان يتمرغ في الفقر فإنه كان سياجا بكل نقائصه يحتفظ لهذه الذوات بتماسكها الظاهري على الأقل، أما الخروج منه فيؤذن بالسقوط على نحو ما رأينا من خروج حميدة وخروج زيطة ذاته إلى القرافة لسرقة طقم الأسنان.

وإلى جوار القلب نجد التناوب حاضرا، حيث يتأسس الكرنفال الواقعي على طقس الخلع/التتويج، لكسر التراتبية الهرمية بين الأعلى والأسفل، وفي هذا الطقس يتضمن الخلع عملية تتويج آخر ضد (زعيم ظل) وهو هنا زيطة سيد الشحاذين الذي يتمنى أن يكونوا أكثرية في هذا العالم، فمن خلال التناوب بين التسفيل والازدراء من أهل الزقاق المشوب الخوف، نجد التبجيل والتعظيم ممن يطلبون صنع عاهة ليشحذوا بها، فنحن أمام تبادل المواقع في إطار عملية قلب للعالم، والكرنفال هو مقلوب العالم، فمن خلال تبئير شخصية زيطة ذاته وغوص السارد في دخليتها نجده يقول عن جعدة:

"فأين هذا الحيوان الأعجم من شخص مقتدر مثله، يعد بحق ملكا على دنيا برمتها أيا كانت هذه الدنيا؟" [11].

وكما أشرنا إلى فكرة الشيطنة من قبل، فإننا نجدها حاضرة في عملية التناوب باعتبار الشيطان مكنزا للأفكار الجروتسكية بحكم غموضه من جهة، وحضوره الفذ كأصل للشر من جهة أخرى؛ وارتباطه بنزع اللباس وكشف العورة في المعتقد الديني، لذا كان تلذذ زيطة بضحاياها (منقذهم في الوقت ذاته) يستحضر هذه الطبيعة الشيطانية الشريرة:

"وتصور ما سوف يكابده هذا الجسم الهزيل من هرس يديه القاسيتين، فارتسمت على شفتيه الباهتتين ابتسامة شيطانية" [12].

كما تصفه زوجة جعدة بوجه العفريت وتارة تصف رغبته بالشيطانية:

" يالك من شيطان!..لسان شيطان، وصورة شيطان" [13].

ومن خلال شيطنة زيطة يظهر لنا جانب كرنفالي في بنية الشخصية وطبيعتها التدميرية، حيث يقوض السلطة لبناء بديلها المشوه أو الجروتسكي بما يقطعه أو يدهسه من أعضاء، أو يصطنع سلطته الخاصة على مجتمع الشحاذين، ومن ثم تتلبسه شخصية الراعي لشعبه والمهتم بشأن عاهاتهم في مفارقة لاذعة، ليقدم لنا صورة مقلوبة للعالم ويتحول هو إلى مسيح مقلوب، يردّ الصحيح مشوها:

" ولم يكن إنكبابه على تحصيل يوميته لينسيه واجب رعاية العاهات التي صنعها، وربما سأل هذا أوذاك" كيف عماك يا فلان؟" أو" كيف كساحك يا فلان؟" فيجيبونه" الحمد لله.. الحمد لله" [14].

لقد تركت عمليات التشويه المستمرة لأجساد ضحاياه آثارها في نفسه، فشوهته تشويها داخليا امّحت معه الهوية الإنسانية، وظهرت هوية أخرى شيطانية تعشق الدم وتقطيع الأجساد وتفرح بالموتى وتحركها نزعات منحرفة، ويبقى أن الجسد الجروتسكي الذي يمثله زيطة وما يتركه من تشوهات في طالبي العاهات يتمدد ويتسع دليلا، فهو غير منغلق على حدوده وغير منفصل عن العالم المحيط في إطار ازدواجية فاعلية لا تفصل بين الموت والحياة، إذ لا تعارض بينهما "حيث لا يمثل الموت البتة نفيا للحياة في معناها الجروتيسكي" [15]، ويكفي أن ندرك ذلك في المقارنة بين كل من البوشي وزيطة عند دخولهما قبر عبدالرحمن الطالبي لسرقة طاقم أسنانه.

ويمكن القول إن نجيب محفوظ تفنن في إضفاء كل نقيصة بالشخصية وإجلاء طبيعتها الكرنفالية الغرائبية من خلال تشخيصه بصورة مباشرة تارة وغير مباشرة تارة أخرى، فيتعاون في بناء هويته السردية كل من السرد والحوار والوصف. يضاف إلى ذلك التصاق هذه الشخصية رغم انعزالها وعدم تفاعلها مع معظم شخصيات الزقاق - باستثناء البوشي وزوجة جعدة - نظرا لطبيعة شخصيته التي لا تألف إلا تابعيها من الشحاذين ومريديها ممن يطلبون العاهات بقصد الحياة، في إطار علاقة تسوياتية بين الحياة والموت؛ رغم ذلك نلحظ أنه يأخذ طابعا رمزيا ويضيف دلالة إلى مواقف مختلف


مروة عادل



الشخصيات في تقلباتها وتحولاتها عبر المسار السردي، إذ الأمر خاص بسقوط عام بفعل زمكاني ضاغط جعل من المكان بطلا ومن الحرب فاعلا يمارس دوره في تشويه النفس البشرية خارجيا وداخليا وفي الذروة منه زيطة الذي يمثل أكثر شخصيات الرواية قدرة على الانفلات من أسر الواقعية وتجاوزها إلى الترميز الأكثر رحابة.

كاتب من مصر

هوامش

[1] تيري ايغلتون، ص47.

[2] المعجم الوسيط، مادة زاط.

[3] ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابلية والثقافية الشعبية، في العصر والوسيط وإبان عصر النهضة، ت شكير نصر الدين، منشورات الجمل، بيروت 2015، ص 399.

[4] نجيب محفوظ، زقاق المدق، دار الشروق، ط 5 القاهرة2014، ص 60.

[5] زقاق المدق ص 61.

[6] زقاق المدق، ص 62.

[7] زقاق المدق، ص 142.

[8] زقاق المدق، ص 141.

[9] غورغي غاتشف، الوعي والفن، تر. نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت 1990، ص 238.

[10] محمد العبد، المفارقة القرآنية، م س، ص 22.

[11] زقاق المدق، ص 138.

[12] زقاق المدق، ص 67.

[13] زقاق المدق، ص 140.

[14] زقاق المدق، ص 64.

[15] باختين، السابق، ص 75.



الفشل الروائي بين الإسهاب والتلفيق

رواية ”جحيم الراهب“ لشاكر نوري

حمزة قناوي

من الواضح أن رواية «جحيم راهب» لشاكر نوري [1] تحاولُ تناول الأثر المترتب على الدمار الذي أحاق بالعراق عقبَ الاحتلال الأميركي، وعقبَ انتشار ”داعش“، وتمزُّقِ بلاد الرافدين بين طائفية بغيضة، وتشدد وإرهاب عالمي، وصل إلى ذروته التي لم يسبق لها في التاريخ أن تكون بهذه الشراسة.

بهذه الكيفية التي نشاهدها، من قتل الأبرياء واستحلال دمائهم، مع هاجسٍ قوميٍّ ينحو إلى تمجيد الآشورية، وفي الوقت نفسه يبدو متأثراً بالماركسية، مع التحسر عليها في ظل تراجعها وانتصار الرأسمالية العالمية وانتشار العولمة، مع مناقشةِ القضايا الوجودية المصيرية حول وجود الإيمان من عدمه، دون إغفال الصراع الرئيسي بين المسلمين والمسيحيين، وبين المسلمين – المسلمين، والمسيحيين – المسيحيين، كل هذه العناصر مثلت المكونات التي أراد منها شاكر نوري أن يصنع روايةً جيدة، يقدمها للقارئ على نحو يوحي بالتجديد، والمغايرة، وتقديم شكل يتراوح بين الحداثة وما بعد الحداثة في طريقة الحكي، لكن السؤال الجوهري الذي يهمنا من الناحية الأدبية والإبداعية: هل نجح في أن يقدم إبداعاً حقيقياً يُمتعُ القارئ عند قراءته؟ إننا نقدر معه نبل القضايا والمواقف التي يعرض لها، لكن ترى هل هذا النبل وحده كافٍ لأن يجعَل من ”مجموعةِ فقرات” عملاً إبداعياً يقدمُ نفسَهُ للقارئ العربي، في الثقافة العربية، منتحلاً الجنس النوعي المسمى: «رواية»؟ ذلك ما سنحاول – بهدوء – تناوله وتحليله.

يقول آلان روب جرييه «إن الكتاب هو الذي يخلق لنفسه قواعده الخاصة به، ثم إنه من الضرورة لطريقة الكتابة أن تنتهي إلى أن تشكل خطراً على هذه القواعد نفسها وتحاول إسقاطها، وربما لا نبالغ إن قلنا إنه من الضروري أن تحطم هذه القواعد في نهاية الأمر» [2] ، وهذه السمة الأساسية التي يجعلها جرييه علامةً على الرواية الجديدة، بنضجها وتحولاتها، عند تحليلها، نجدها بالأساس عملية خلق قواعد دائمة للرواية؛ فطوال الوقت يبني الروائي منطقيةً خاصةً، من خلال مكونات السرد، من أحداث وشخصيات ومكان وزمان، ومن تفاعلها جميعاً معاً، يخلقُ وظائفَ سردية، وعلى هذه الوظائف أن تكون متناغمة ومندمجة مع المكونات التي تنطلق منها؛ ومن ثمَّ، فإنه يمكننا القول إنه متى ما شذت القواعد المنطقية عن العمل الروائي، والتي من خلالها وعبرها يقدم لنا الروائي نصه، وحكيه، فإنه يمكننا ساعتها الحكم على العمل بأنه ليس ذا قيمة، أو ربما ليس عملاً روائياً من الأساس.

يشيرُ برنار فاليت إلى أن أحد أخطر الوظائف السردية التي ينتبه إليها غالبيةُ المؤلفين الكبار، هي وظيفة «التنبؤ»، فطوال الوقت، ومنذ عنونة الرواية، يحاول القارئ أن يستنبط من خلال الأسطر التي يقرأها ماذا سوف يحدث تالياً؟ [3] وإذا كان ما سيحدث مطابقاً تماماً لما يتوقعه القارئ، فإن النص السردي يفقد تشويقَهُ، بل ربما يفقد مبرر وجوده، فما الداعي أن أقرأ أكثر من مئتي صفحة، طالما أنني أعرف مسبقاً أنها عن ”راهب يواجهُ جحيماً“ في تحملِ رهبانيته، والمتوقع أنه سيشلح نفسه من هذه الرهبانية ويعود للحياة العادية – العلمانية؟ إن إحدى أكبر مشكلات النص إخفاقاً في تحقيق متعة جمالية، تكمن في أن الخاتمة معروفة مسبقاً منذ مطالعة العنونة، ومن ثم فلا أبالغُ إن قلت إنها «رواية محروقة النهاية»، حرقها مؤلفها منذ العنونة، ولم يكتف بهذا فحسب، بل راح يؤكد هذا الاستباق لمعرفة ما سيحدث في خاتمة الرواية، عبر تأكيده مراراً وتكراراً، ليجعل من عملية قراءة النص، وتوقعِ ما ستؤول إليه الأحداث، عملية مملة جداً، من الصعب على القارئ الذي يقرأها – من أجل الاستمتاع وليس من أجل النقد أو الدراسة الأكاديمية – من الصعب جداً عليه إكمال هذه الرواية الرتيبة لنهايتها.

ترى من يمكننا اعتباره شخصية رئيسة للنص؛ هل هو «جوزيف»، أم «إسحق»؟ والمفترض أن «جوزيف» علماني ماركسي يساري لا يؤمن بسلطة الكنيسة، ويجد نفسه – وقد أسقط في يده – رئيساً لديرٍ يحاول أن يطبق فيه نظريات الماركسية عن المشاعية، معطياً إياها طابعاً روحياً، يخلطُ بين تعاليم المسيح، وبقايا الموروث الآشوري، بينما «إسحق» مسلم هارب

إبراهيم بريو

من بغداد، لا يمثل له الإسلام تلك التعاليم الواضحة، وليس لديه موقف واضح من بقية الأديان، لخصها بقوله «ليس مسلماً تقليدياً»، وكلاهما لاذ بالدير لكي يختبئ فيه، ويواري هزائمه وخيباته، كما أنه أصبح المكان الوحيد الذي يمكن أن يعيش فيه من دون أوراق، ومن دون إثبات لشخصيته، لكن شرط هذا العيش هو التظاهر بعبادة المسيح، واتّباع تعاليم المسيحية الخاصة بالرهبنة، من أجل الارتقاء بالروح، وعلى خلفية هذه التعاليم، التي يتخذها المؤلف ذريعة لكي يندد بالتدين والإيمان، وبالأحداث التي جعلت الأمان يختفي من بغداد، لا يعلي إلا من قيمة شيئين اثنين: التاريخ الآشوري، والماركسية، فترى أيهما ما تدور حوله الأحداث؟ وأيهما البطل الحقيقي للرواية، خاصة أن الراوي هو «إسحق»؟ إن إحدى أهمِ النقاط التي ينتبه إليها الناقد في النص الروائي تحديداً هو الزمن، وتقسيماته المختلفة، التي كان للسيميائية والدراسات المتعددة بدءاً من الشكلانية حتى التفكيكية، دورٌ كبيرٌ في إيجاد تأطيرٍ زمنيٍّ واضح لدراسته وتحليله، حتى أنه يتم الفصل بين كلٍ من: زمن الأحداث، وزمن الحكي، وفي داخل كل منهما تفاصيل كثيرة ليس مجال التفصيل فيها الآن [4]، لكن من حيث زمن الحكي، فإن هذه الرواية يتم حكيها وتقديمها للقارئ عبر ثلاث ساعات، هي المسافة التي يستغرقها الراهب "إسحق البغدادي" من مطار بيروت، إلى مطار روما، وعبر الاسترجاعات وتقنية التذكر، يقدم لنا "إسحق" من خلال ذاكرته، أحداث الرواية، وبين هذه وتلك، يستفيق على هياجه الجنسي تجاه المضيفة الروسية "نتاشا"، وتنتهي الرواية، بهبوطه من الطائرة، وقد شلح عنه زي الراهب، وقرر وهو في سن الخمسين، أن يعيش حياة الشحاذين الذين يستدرّونَ عطفَ الناس عبر رسوماتهم، معبراً عن كُفرهِ بكلِ القيم التي انطلق منها، وبكل ما ذكره خلال الرواية عن سموه الروحي، وعن اجتيازه العقبات السبع في الوصول إلى السماء، وحتى عن جهد "جوزيف" في إيجاد دير مشاعي به علاقات مفتوحة بين الرهبان والراهبات، ويزرعون الأرض ويحرثونه، ليهرب "إسحق" من جحيم الرهبنة، وهي التي كانت له في وقت من الأوقات، ملاذاً آمناً من القتل والتشرد والضياع!

إن الحوار المتخيل عن المحاكمة الوهمية التي أقامها «البابا» للراهب «جوزيف»، والتي سأكتفي بسرد مقطعٍ منها، يمكن أن يكشف لنا بعده السببَ الذي حال دون نجاح "العناصر" التي أراد الكاتب أن يجعل منها عملاً روائياً، لكي تحقق إبداعيةً جماليةً، فلنتأمل هذا الحوار:

- "أيها الأب جوزيف، هكذا تخون تعاليم يسوع؟

اندفع الأب جوزيف إلى الأمام، وأظهر صوته بكل قوته:

لم أفكر يوماً، يا صاحب القداسة، في خيانة تعاليم يسوع.

فانفجر البابا صارخا:

- أليس ما تفعلونه في الدير خيانة؟

الظروف التي ألمّت بدير الأيقونات، يا صاحب القداسة، كان علينا أن نفكر في أرزاق ثلاثمئة راهب وراهبة.

نزل البابا من كرسيه، وهو يمسك بمقبضي الكرسي المطلي بالذهب.

وماذا ينفع إذا قضيت على الروح وأشبعت البطن، ألم يمت يسوع فقيراً، ومعزولاً وبتولياً؟

هل نتبع خطوات يسوع أم نقلده، يا صاحب القداسة؟

أتجرؤ على قول ذلك؟

ثم صرخ:

هيا اخرج من هنا، لا وقت لديّ أهدره معك .

دعني أشرح لك، يا صاحب القداسة.

هب البابا صارخا:

أنت خرّبت حياة الرهبان والراهبات، ماذا تشرح لي، أيها القس البائس، أنت وضعت جميع الآثام على ظهورهم، هل تعتقد أنك ستنجو من الجحيم؟

ثم أمسك بثيابه، قائلا:

ألا تتذكر اليوم الذي جئت فيه الدير، ممزق الثياب، جائعاً، وها أنت الآن في أرفع مكانة؟

كان على رهبان الدير وراهباته أن يفكروا في ملء بطونهم.

هذا كلام الشيوعيين! وماذا عن مساعدات الفاتيكان لكم؟

مساعدتكم، يا صاحب القداسة، لا تكفي لعشرة أيام" (ص186-188).

وهذا الحوار هو جوهر ما يرغب شاكر نوري أن يقدمه في روايته، محاكمة للمسيحية من منظور ماركسي، ومحاكمة للماركسية من منظور إيماني، ثم تلميح - على استحياء - لأحوال المسيحيين تحت الاحتلال الأميركي في العراق، مع مفارقة أن الأميركان مسيحيون بالأساس! ومحاولة لمداعبة الغرائز حول الجنس من خلال استحضار تخيلات جنسية بين الراهب "إسحق"، والمضيفة "ناتاشا"، والتي تظهر بوصفها موافقةً على كامل رغبات ذلك الكهل المنتحل صفة الراهب، دون حضور حقيقي لها، إن كل عنصر بمفرده يبدو



إبراهيم بريمو

جيداً، لكن ترى، ما الذي يجعل هذه العناصر عندما تضاف معاً تظهر في صورة إخفاق كامل بعيد عن الإبداع الفني وعن الجنس الروائي؟

من منظور أسلوبي، أعتقد أن ما حال دون تحقق الفنية والإبداعية في هذه الرواية نقاط كثيرة، أهمها عدم نجاح المؤلف في إيجاد «بؤرة» أو منظور يتناول منه الأحداث، خاصة أن هناك انقطاعاً في الصلة بين الراوي، وبين ما يرويه، خصوصاً حكايات "إسحق" عن "إسكندر" ابن "جوزيف"، فلا نعرف كيف يعرف "إسحق" كل هذه المعلومات، ومن أين جاءت، حتى الأوراق التي أعطاها له "سامر"، لم تكن كافيةً لكي تبرر لنا كيف دخل "إسحق" في قلب وعقل "إسكندر" وعرف ما يرويه عنه، إن المنطق يتهافت ويقع مع كل تدقيق يحدث في ثنايا هذه الرواية، ورغم كون العمل الأدبي قائماً على الخيال، فإن هناك مفارقة تكاد تكون الحد الفاصل بين الإبداعية من عدمها وفق ما يذكره الدكتور نفلة حسن أحمد من أنه متى روت أيّ رواية عن شخصية حقيقية، فإنه يجب أن تضيف إليها أبعاداً خياليةً، والعكس صحيح أيضا، متى روت أيّ رواية عن شخصيات خيالية، يجب أن تضيف لها أبعاداً حقيقية [5]، وهذه الأبعاد غائبة هنا تماماً، وفي أكثر من مرة يغيب المنطق تماماً، كيف يمكن أن نتخيل، مثلاً، أن يتمثل موقف الشرطة بالصمت المطلق عن الدير رغم قول الضابط لهم «أنتم دولة داخل الدولة؟»، كيف نتخيل أن يُخدَع الرهبان بكلام "جوزيف" ويقبلوا ترك حياة

البتولية داخل الدير من أجل تنفيذ ما يراه "جوزيف" أنه من تعاليم المسيحية؟ من ذلك الذي قتل "شربل"؟ ولماذا؟ وما الفائدة من ذكر حادثة القتل؟ ما الفائدة من الوقائع التي يتم ذكرها والاستطراد فيها لصفحات طويلة من دون أن يتم توظيفها فنياً؟

عشرات علامات الاستفهام يمكن وضعها أمام هذا الجهد المهدر بلا طائل لنظم عمل لا تنتظم عناصره، ويبدو مؤلفه كمن قام بإعداد قطع فريدة لكي يضمها معاً في عقد من الجواهر، لكنه لم يجد الخيط الذي يضم به هذه القطع إلى بعضها البعض؛ فجاءت الانتقالات بين أجزاء السرد مزعجة جداً، فلا نعرف المؤشر والمعيار الذي نستفيق فيه من ذكريات "إسحق"، لكي يغازل قليلاً "ناتاشا"، ثم يعود ويغرق في ذكرياته، ثم لا – على نحو مفاجئ – يستفيق ويغازل "ناتاشا"، وهكذا على امتداد الحكي.

وكل الإخفاقات السابقة لا توازي الإخفاق الأخير في ختام الرواية، فإذا ما اتفقنا مسبقاً أننا نعرف منذ العنونة أن هناك راهباً يعيش حالة من العذاب كمن يعيش في الجحيم، وأن من المتوقع طوال الوقت أن يترك هذه الرهبنة، من ثم فالخاتمة "منتهكة" ومعروفة منذ لحظة العنونة وأن يأتي استغراق سبع صفحات يصف فيها فعل خلع زي الراهب في حمام الطائرة، وارتداء زيٍ مدني، لكي ينسلّ من الطائرة من دون أن ينتبه أحد له، بدءاً من الصفحة 218 إلى 224! ورغم أننا كنا نتوقع أن يأتي بهذا الحدث على نحو المفاجأة الفارقة غير المتوقعة، وأن يكون سريعاً وخاطفاً، وتعبيراً دالاً عن اقتناص الفرصة التي قدمها له الفاتيكان لكي يدرس فيه، لكي يهرب منها إلى الحياة المدنية، إلا أنه استغرق كل هذا الكم من الوصف وتأكيد ما سيفعله بعد مغادرة "الجحيم" الذي عاشه، فالأمر الذي لا يحتاج سوى إلى بضعة أسطر يخلع فيها ثيابه ويندمج مع الجمهور، يستغرق من الكاتب هذه الصفحات الطويلة، وتوضيح العلاقة والكيفية التي يمكن من خلالها أن يعرف "إسحق" ما كان يدور في ذهن "إسكندر" ابن "جوزيف"، لا يشغل المؤلف باله لكي يقيم عليها الحجة والبرهان، أو يحاول أن يمنطق لها سردياً، وكلها علامات إخفاق روائي هائل.

شاعر وناقد مصري مقيم في الخارج

[1] – شاكر نوري: جحيم الراهب، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 2014.

[2] – آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: د.لويس عوض، دار المعارف، د.ت، القاهرة، ص 21.

[3] – أنظر: برنار فاليت: الرواية: مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، ترجمة: سمية الجراح، مركز دراسات الوحدة العربية، 2013م، بيروت – الدار البيضاء، ص 155.

[4] – راجع: سعيد يقطين: الخطاب الروائي: الزمن – السرد – التبئير، ط3، المركز الثقافي العربي، 1997م، بيروت – الدار البيضاء، ص 69.

[5] – د. نفلة حسن أحمد: التحليل السيميائي للفن الروائي، دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، المكتب الجامعية الحديثة، 2012م، الإسكندرية، مصر، ص 38.

إبراهيم بريمو



الكافكائية
في السرد العربي المعاصر
"القسوة تبدأ بسقوط تفاحة"
لحسن بولهويشات

عبداتي بوشعاب

نسعى في هذا المقال، إلى تعريف الكافكائية - نسبة إلى فرانز كافكا - كمَيْلٍ أو اتّجاهٍ أدبيّ يتخذ من العلاقة الملتبسة مع الآخر، ومن البؤس والضياع والاغتراب والوحدة والعزلة التي يعيشها الإنسان في الفترة الراهنة موضوعات مثيرة للكتابة الأدبية، ممّا طبع العديد من التجارب الإبداعية في السرد العربي المعاصر عند الكثير من الأدباء بالسوداوية التي وسمت حياتهم وحياة الملايين من البشر، بسبب الحروب والتحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فغيّرت نظرة الفرد لكل ما يحيط به. ولأن الأدب لا ينفصل عن الواقع فإن الكثير من المبدعين متصلون بهذا الواقع اتصالا حقيقيا يُعبّرون عنه بكل أمانة في القصة والرواية والمسرحية وغيرها من الأنواع، فينتقدون ما يحق لهم انتقاده ويُثنون على ما رأوا أنه يستحق الثناء. هكذا يقدم الأدب الواقعي الإمتاع والإقناع بلا تكلف ولا صناعة. ولمحاولة تحقيق المسعى الذي نتحدث عنه، قمنا بتبيان هذه النزعة في بعض كتابات كافكا، ثم تعرضنا بالدراسة والتحليل إلى مجموعة "القسوة تبدأ بسقوط تفاحة" للكاتب حسن بولهويشات من خلال اكتشاف مضامينها وقراءة عناوينها وتحديد تجليات الكافكائية كما عرَّفناها بالتركيز على موضوعتي الغير والبؤس.

تؤكد مصادر تاريخ الأدب أن حياة الأديب التشيكي فرانز كافكا (1883 - 1924) في براغ عاصمة جمهورية تشيكوسلوفاكيا، كانت مليئة بالعزلة والضياع ([1])، عاش فترات بئيسة كثيرة أسوأها مرحلة المراهقة وبعدها سنوات الحرب العالمية الأولى ثم فترة مرضه. علاقته بوالده هيرمان كافكا كانت مرتبكة؛ أبٌ متسلط سيء الطبع، عدوانيٌّ، خشِنٌ في تربيته لولدٍ موهوب وحسّاس ثم شابٍّ مثقف مثل كافكا ([2])، هذا الذي درس الكيمياء والأدب والحقوق([3]) . علاقته بالغير كذلك لم تكن ناجحة وهو ما جعله الآخر ثيمة بارزة إلى جانب ثيمة البؤس البائنة في كتاباته والتي كان من أقوى أسبابها سوءُ حظّه في أبيه المستبد، وفشله في الحب والاستقرار العاطفي، وبحثه المستمر عن الهدوء والسلام الداخلي الذي افتقده في حياته وعكَسَه في كتاباته. ونظنّ من المناسب أن نعلن في البداية أننا لا نعرض في هذا المقال قراءاتٍ تحليلية لنصوص كافكا وإنما نحاول التعرف على الكافكائية وإظهارها ككتابة أدبية أثّرت في أجيال من الكتّاب والقراء، فشاعت في الإبداعات الأدبية النثرية منذ خمسينات القرن العشرين لدى العديد من الأدباء في كل أرجاء العالم، ومنهم أدباء العربية الذين يعدُّ المغربي حسن بولهويشات* واحدا منهم، اخترنا مجموعته "القسوة تبدأ بسقوط تفاحة" ([4])، لإبراز استمرارية الأجواء الكافكاوية في الإنتاج الأدبي حتى اللحظة الراهنة من التاريخ.

أولا - إضاءات على أدب فرانز كافكا

أبدع الأديب العالمي، عشرات النصوص السردية تنوعت بين القصص والروايات والرسائل واليوميات، تُرجِمت جميعها إلى معظم اللغات الحية ومنها العربية. يُجمع أغلب من درس نماذجَ منها أن الغموض



سيّد مغزاها([5]) . وفي هذا الاتجاه، يرى أحد مترجمي أعماله الكاملة إلى العربية الدكتور خالد البلتاجي أن أهمّ ما يُميّزها هو شمولها، حيث يصعب جدّا فهم أي نص في حدوده ([6])، لأنه يتصل بباقي النصوص معنًى من حيث المضمون وشكلًا من حيث الأسلوب.

نصوص كافكا تبدو لقارئها إبداعا سرديا كابوسيا حادّا، تدفع قارئها إلى التأمل في الوجود والمصير عموما والعلاقة بالآخر تحديدا، تنتمي إلى أربعة أنواع نثرية سردية كتبها كافكا بأسلوبه الفريد، وهي: القصة، الرواية، اليوميات، الرسائل. عدّها النقاد من عيون الأدب العالمي بعد ما نالته من اهتمام متزايد من لدن المتلقين على اختلاف فئاتهم: قراء، أدباء، نقاد، فلاسفة... ونظرا للتأثير الهائل في المتلقي صارت الكافكائية موضوعة بارزة في الحياة وفي الإبداع الأدبي. والكافكائية([7]) حسب الدكتور المتخصص في أدب كافكا جيرمي أدلر مصطلح جديد دخل المعاجم الغربية، وبات يُستعمل لوصف الوضعية الكابوسية التي يعيشها الشخص المعاصر في مواجهتِهِ القوى الاجتماعية الحديثة والنظام البيروقراطي المتصلّب في المؤسسات. وهكذا ارتبط كافكا في أغلب الأحيان بشقاء وإحباط وبؤسِ مَوْقِفِ الإنسان في العصرين الحديث والمعاصر.

القصة

تعد قصة «صراع» أول أعمال كافكا المعروفة، هي بوابة المتلقي للدخول إلى عالمه ([8])؛ يعلن من خلال أسلوبه فيها عن نهاية عصر الكتابة الجمالية، وذلك باتجاهه إلى اللغة الطبيعية المهجورة آنذاك، فبلورها إلى لغة رصينة وصارمة عُرف بها حتى انتهت معروفة به([9]) . لغةً بمثابة وسيلةٍ للغوص في عالم الفرد الداخلي ومن ثمّة النفاذ إلى طبيعة التركيبة الاجتماعية والبنية العقلية والمشاعر ومستويات التفكير لدى العامة. هو لم يكن يعبّر عن تجربته الشخصية، بل ينقل عبر قلمهِ التجربة البشرية التي يشترك فيها الجميع؛ كاكتشافنا لحقائق مرتبطة بالحياة وبعلاقتنا بالغير في عمْرٍ معيّن، كإحساسنا بالعطف تجاه شخص خسر أملاكه فجأة، أو شعورنا بالخيبة لأننا تفاءلنا أكثر مما كان علينا أن نفعل.

نجد هذه المعطيات التي يتحدث عنها أكثر من دارسٍ لأدب كافكا ([10])، جليّة في قصة "صراع" ([11])، حيث يكتب محاولا تقديم تفسيرات لطبيعة الصلة بالآخر ولجوهر الأشياء في الحياة؛ الأشياء البسيطة قبل المُعقّدة، خاصة تلك المتعلقة بوجودنا وتؤثر تأثيرا مباشرا في شخصياتنا. غيرَ أنّنا لا نبحث عن حقيقتها لنتقبّلها بهدوء؛ جميلةً كانت أم قبيحة، لصالحنا أو ضدنا. إنّنا نبحث عن الإثارة لنستمر في مغازلة أنفسِنا والاعتقاد أننا بالتغاضي سنجد الراحة الكاملة يوما ما؛ لكنّه اليومُ الموعود الذي لا يأتي أبدا.

كُتبت هذه القصة بين عامي 1902 و1903، كما يذكر المترجم حسب ما توفر لديه من مصادر. تبدأ بوصف السارد للأجواء المحيطة به، حيث يحتفل الناس بمناسبة لم يذكر ما هي، وفجأة تنطلق الأحداث الأساسية بمجيء أحد معارف السارد الجدُد ([12])، يودّ فتح محادثة معه حول أسرار شخصيّة، إلا أنه يُبدي عدم اهتمامٍ سرعانَ ما سوف يتحول إلى اهتمامٍ مزعوم، لأن الشخص المتودّد بدا يتحدث بصوتٍ مرتفع دفعَ بعض الناس إلى التجمهر حول طاولة جلوسهما، وهنا يبادر السارد إلى أن يقترح عليه تمشيةً حتى لا يخرج الأمر عن السيطرة فيبوح بأسراره أمام العامة، على الرغم من أنه ليس أحدًا مهمًّا إذ بالكاد تعرّف عليه. وقد همَّ الرجلان بالانسحاب من الحفل، متجهيْن نحو الشارع. طيلة أطوار القصة يلاحظ القارئ أن الشخصيات الرئيسة لا تدفعه إلى التفاعل معها بشكل طبيعيٍّ عهده أثناء قراءة القصص، وهذا يرجع أساسا إلى أن الصديق الذي تعرّف إليه السارد في الحفل لم يستمر معه حتى النهاية، يظهر ثم يختفي فيعود كأنه حقيقة مشكوك في وجودها أو رؤيا تراود السارد.

والرجل السمين([13]) الذي تحدث إليه كثيرا غيرُ معروفةٍ حقيقته، مما يدعو إلى التساؤل هل كان بشرًا أم إلهًا أم أسطورة...؟ وكذلك الرجل المتديّن([14]) الذي التقاه في الكنيسة، فهل هو رجل عادي يتردد على مكان العبادة أم أنه كاهن حقا؟ أو ريائيٌّ منافق يستغل الدين لقضاء مآربه؟ أم أن كل هؤلاء هم واحد! أيكونُ السارد نفسه الذي يراوغ ويتقمص أدوارهم؟ أم أنه كافكا شخصيا؟ أليست القصة كحلم غير مفهومٍ يتلاشى ويُنسى بمجرد استيقاظ صاحبه من النوم؟ ألأنّها باكورة أعمال صاحبها مما يبرر شتاتها موضوعيا واختلالها أسلوبيا؟

يتبيّن الضياع كما يروي السارد "حياتك بلا معنى وكان يجب أن تذهب.."([15]) ، ويظهر الاغتراب في المكان ووحشته على لسان الرجل السمين "هذا المكان يمنعني من التفكير، تتأرجح أفكاري مثل جسور من السلاسل الحديدية وسط تيار ماءٍ هائج"([16]) ، وعلى لسان السارد "لماذا بني كل شيء هنا على نحوٍ سيء"([17]) . تظهر أيضا صعوبة تفاهمه مع المرأة على لسان فتاة الكنيسة "أنت لا تعجبني كل ما تقوله ممل وغامض... يا سيدي يبدو أن الحقيقة تمثل لك عبئا ثقيلا" ([18]). وهل يحق لنا أخيرا الاعتقادُ أن كافكا يودّ من خلال الخطاب الذي ورد في الصفحة السادسة والعشرين أن يقول عن قصته إنها غير مكتملة، وإنه يرغب في إتمامها لكنه لسبب ما لا ينجح؟ "صرختُ فيه قائلا: دعك من حكاياتك هذه! لا أريد أن أسمع مجرد أشياء منقوصة، احكِ لي عن شيء، من البداية وحتى النهاية... أنا أعشق الحكايات الكاملة". وهكذا تنتهي القصة بخاتمة غريبة نتعرف فيها على شخصيات جديدة؛ يصلُ السكير وتدخل بعض النساء، والسارد يحاور صديقا آخرا، ظهر فجأة، يُعبّر له عن سعادته من أجله، حيث سيذهب مع أنيتشكا في رحلة إلى القصر عندما يقترب فصل الربيع وينعمُ معها بجمال الطبيعة وسطوع الشمس. ثم يذكر المصباح المضيء([19]) ، في الختام كدلالة على توقف الصراع والعثور على أمل جديد يربط السارد ومن معه بالحياة. نهايةٌ غير محددة ترفع من توتر القارئ، لا هي حزينة ولا هي سعيدة ولا يمكن أيضا اعتبارها مفتوحة!

شكليا أسلوب قصة «صراع» يتسم بالتداخل بين الأحداث وعدم تسلسلها لا استرجاعيا ولا تصاعديا، ناهيك عن الانتقالات المفاجئة من حدث إلى آخر، والتي تُحدِث تشويشا مستمرا على المتلقي، لا يساعده في المسك بالمضمون وهنا تكمن الغرابة التي يستشعرها الجميع. غرابةٌ تدفع المتلقي إلى قراءة كافكا كاملا؛ لأن القصة المعنية ما هي إلا حلَقة لا قيمة لها دون وجودِها في العقد المكتمل. إنها معركة نفسية يحاول فيها البطل/الإنسان، اكتشاف معنى الحياة وكُنه الأشياء واختراق غموضها لمحاولة قلبه إلى وضوح، وإيقاف المعاناة والتخلص من الركون في المنطقة الوسطى حيث التردد والشك. قصة غير مكتملة والإمساك بمعناها يقتضي استمرار تقليب الصفحات.

الرواية

برع فرانز كافكا في الرواية، كتب "المحاكمة"([20]) ، تُعرف أيضا بـ"القضية"، وغيرُ متفق على تاريخ كتابتها لكنها نُشرت أول مرة عام 1925، من جواهر الأدب العالمي الخالدة، تبوّأت مكانةً مرموقة في مكتبة السرد ([21])، أُعِدّت فيها دراسات كثيرة ورسائل جامعية لا محدودة. أتت مقسّمةً إلى سبعة عشر فصلا، عُنوِن الأول برسالة القبض على جوزيف كي، ووُسِم الأخير بخاتمة جوزيف كي ([22])، شابّ في آخر العشرينات، موظفُ مَصرِف، يصحو أحد الأيام على وجود رجُلين في بيته، يطلبان منه مرافقتهما لأنه منذ هذه اللحظة معتقل ومطلوب للقضاء، لكنهما لا يخبرانه بجريمته، وفي الوقت ذاته يعلمانه أنه لن يوضع في السجن إلا أنهما سيبقيان يراقبانه حتى يحاكم. يَستعينُ المتهم بمحامٍ إلا أنه لا يستفيد منه، لأنه لم يوضح له طبيعة القضية الغامضة، فكيف سيترافع عنه ليثبت براءته في المحكمة من ذنب مجهول، الأمر الذي جعل المحامي ينسحب([23]) . زاد تخلّي المحامي من عبثية موقف جوزيف الذي بدأ الاكتئاب يتسرب إلى روحه، وقد حاول بعض أقاربه وأصدقائه مساعدته لكنهم فشلوا. هو نفسه سيتردد على المحكمة مرات كثيرة ليحضر محاكمته دون أن يفلح في معرفة تهمته ([24]).

يتوجّه جوزيف إلى عمّه ليساعده ([25])، فيأخذه إلى المحامي صديقه، حيث يكشف هذا الأخير لجوزيف أن كبير كتّاب المحكمة موجود عنده ويطلب منه الانضمام إليهما، وفي هذه اللحظة تغري خادمة المحامي ليني([26]) جوزيف وتقوده إلى غرفة مجاورة مما يضيّع عليه معرفة الكثير من التفاصيل. تيتوريللي رسام([27]) المحاكمات، يخبرُ جوزيف أن جميع المتهمين الذين حوكموا في المحكمة العليا لم تتمَّ تبرئةُ أيٍّ منهم وأن معظمهم أُعدموا. ثم ينصحه بإبطاء سير المحاكمة قدر الإمكان حتى يتم إبطال الحكم بالتقادم.

يسأم جوزيف من وضعه وهشاشة موقفه، فيستسلم ويعفي المحامي صديق عمّه من تولّي القضية([28]) . في اليوم الموالي يتوجّه جوزيف إلى الكاتدرائية، يجد فيها كاهنا ناداه باسمه، ويحكي له عن رجُلٍ انتظر زمنا طويلا عند بابٍ في محاولةٍ للوصول إلى القانون. يعود المتهم إلى بيته فيجد رجلين آخرين في انتظاره، يخرج معهما في نزهة داخل المدينة وفجأة يقوم أحدهما بطعنه في صدره ليرديه قتيلا ([29]). هكذا تبدأ الرواية باعتقال "جوزيف كي" وتنتهي بمقتله، وبين البداية والنهاية التباسٌ وسوداوية وأرق وسأم، كأنَّ كافكا يصور عبر جوزيف الحالة القاتمة لإنسان الحقبة الصناعية؛ حيثُ يُشيَّأ العمال وتُسحب منهم أحلامهم وتُلغى آدميتهم فيصبحون تدريجيا آلات مسخَّرةٍ لخدمة البورجوازية الجديدة والتغول الرأسمالي.

اليوميات

بين عامي 1910 و1923، دوّن كافكا يومياته، ليوَثِّق أهمّ ما عاشه في ثلاثة عشر عاما من مواقف شخصية وأحداث سياسية وعسكرية تنعكس سلبيا على

المجتمع والفرد، وتشكل الطابع العامّ لحياةٍ مهدّدة بالأزمات في واقع ملغومٍ دوما. تأتي مجمل هذه اليوميات المترجمة عن اللغة الألمانية في خمسمئة صفحة. معنونة بأرقام السنواتِ في كل سنة نقرأ أبرز ما كتبه كافكا عن تجاربه التي تعبر عن التجربة الكونية للإنسان، بارعٌ في جعل الذاتي الخاصّ جماعيا عامّا؛ ففي وصف الأشخاص قد يدفع القارئ ليضع نفسه مكان الموصوف ويتقمصه عاطفيا، يُشبِع الصورة بأسلوب متفردٍ في النقل والتأثير. يعترف الأديب التشيكي في 1910 "إن تربيتي قد أضرت بي كثيرًا من مناحٍ متعدّدة. وهذا اللوم يُصيب كثيرين، وأخصُّ منهم والديّ، وبعض أقاربي، وأفرادا من الذين كانوا يأتون إلى منزلنا... وأكواما من المعلمين... وأحد مفتشي المدرسة" ([30]) . قبل هذا الاعتراف وفي الصفحة عينِها يصرّح أنه يستمر صاحيا حتى ينام، ويبقى نائما حتى يصحو، هكذا هي حياته تعيسة كما يعتبرها؛ في هذه السنة يزاوجُ في يومياته بين تصوير الواقع ونقل الأحلام ليبني عالمًا كافكاويا مأزوما يجد فيه الفرد ذاته وحيدا منعزلا. إنسانُ القرن العشرين ضعيف في مجابهة القوى الخارجية المتمثلة في الأسرة والعائلة والمجتمع والمدرسة. قوًى لا تشبهه، تصدّر له الطاقة السلبية فيكون دائم الشعور باللاجدوى! يطارد السراب وبعض الآمال الغامضة([31]) ، في بيئة ترفض التميز والخصوصية في مقابل اتفاقها على التشابه والعمومية وتبنّي ثقافة الجمهور المهيمنة.

في سنة 1916، نجده يصرح أن علاقته بالفتيات ليست على ما يرام، أو بمعنى أقرب إلى الدقة لم تكن كذلك على الإطلاق "أي بلبلة أحياها مع البنات.."([32]) . تتوالى الاعترافات في هذه اليوميات، لتكشف عن شخصية كافكا الطفل والمراهق والشاب، مع تركيزٍ بادٍ جدا على فترة الشباب الجامحة، حيث كانت شهيته كبيرة ومفتوحة للحياة والأحلام.

في علاقته بالنساء يذهب بنا لويس غروس ([33]) إلى تبنّي فكرة أن فرانز كافكا لم يتمكن من إنشاء روابط مع الآخر، ولا مع الزمن الذي عاش فيه، ولا مع الحياة بوجه عام. والعلاقات التي أقامها مع النساء كانت إشكالية إلى حدّ كبير، سواء على المستوى العاطفي أو الجسدي، وقد كان صعباً عليه، بوجه خاص، أن يصل إلى جوهر تلك الجمرة المتقدة في قلوب النساء والتي يُغلِّف لهيبها سهامُ عيونهن القاتلة. لذلك يقول غروس "ركّزتُ على النساء، تحديداً، في حياة فرانز كافكا لأنني رأيتُ فيهن صورة ممكنة لما لا يُدرك"([34]) . كُنَّ قليلات في حياته وإن كانت نُسِبت إليه علاقات عاطفية مع خمس نساء أو ست، أو سبع على أكثر تقدير، التزم بالزواج في ثلاث مناسبات، مرتان مع الموظفة الألمانية البرلينية فيليسي باور ومرة مع السكرتيرة التشيكية البراغية جولي ووهريزك، ولكن في اللحظة الأخيرة، وفي جميع الحالات، انسحب من المسرح مفضلا العزلة المغوية بالنسبة إليه، لكن فيليب بوهيم – نقلا عن هبة حمدان مترجمة الرسائل – يذهب إلى أن السبب الرئيس في فسخه الخطوبة مرتين هو والده دائم التوتر وغير الموافق على إتمام هذه الزيجات. ونوى أيضا الزواج بديورا ديامنت وهي فتاةٌ يهودية من برلين، لكنَّ الأمر لم يتحقق. بينما تبقى علاقته الغرامية مع ميلينا جيسينسكا هي الأكثر اضطرابا وعنفا عاطفيا ([35]).

أقل ما دوّنه كافكا في يومياته كان عامَ 1923، حيث يقدم المترجم نصف صفحة فقط؛ جاءت في النهاية لتؤكد أننا إزاء يوميات واقعية تُفصح عن الطابع العام للحياة غداة الحرب العالمية الأولى، وما أفرزته من بؤس على الإنسان وعلى الطبيعة وعلى صاحبها خاصة حيث اشتد عليه المرض ولم يعد يقوى على تحمله "الأوقات المرعبة في الآونة الأخيرة غدت لا تحصى... لم أعد قادرا على شيء سوى تحمل الآلام" ([36]) . إن أهمّ ما يؤكد واقعية ما نقرأه في هذه اليوميات هو طريقة تأليفها الدائرية؛ إذ تنتهي كما بدأت، بالكشف عن حقيقة ما يجري لكافكا كشخص تائه في عالم جديد صار يتغير بسبب الحروب والأزمات السياسية والاقتصادية التي ألقت بسلبيتها على المجتمع الأوروبي، وبالتأكيد على الفرد الذي كانت لكافكا القدرة الخاصة على التعبير عن آلامه.

الرسائل

كانت معظم رسائل كافكا مكتوبة للمرأة، حبيبته ميلينا جيسينسكا الشابة الألمانية المسيحية، كان يُلقبها بشعلة النار ([37])، وهي التي قالت في كلمة وداعية نشرتها جريدة "ناردوني ليستي" يوم السادس من يونيو عام 1924، تخبر من خلالها العالم عنه بعد رحيله عن الحياة "كانت له حساسية تقارب الإعجاز، ونقاءٌ أخلاقي صارم إلى أبعد حد" ([38]). كانت ميلينا مميزة من بين النساء اللواتي ارتبط بهنَّ كافكا، ربما لأنها كاتبة وأديبة، مثقفة وعطوفة، جميلة أيضا بالنسبة إلى هذا الشاب الذي أدرك فيها ما لم يُدركه في الأخريات. أبدت اهتمامها به عبر ترجمتها بعض كتاباته من الألمانية إلى التشيكية([39]) . وأبدى هو إعجابه ثم تعلقه فحبّه لها من خلال عشرات الرسائل، تصل إلى المئة والأربعين، إضافة إلى تسع بطائق بريدية([40]) . والتي كتبها إليها بين أبريل نيسان 1920([41])، ونوفمبر تشرين الثاني 1923([42]) . في الكثير من الرسائل، نقترب من المرحلة العاطفية الأكثر توهجا ووَجْدًا في حياة كافكا، نجد في رسالته المؤرخة بـ29 مايو 1920، من بلدة ميران، يكتب للمرسَل إليها:

عزيزتي السيدة ميلينا، الأيام قصيرة جدّا، فما بين تفكيري بكِ وبضع أمور لا تُحتسب ينتهي اليوم، فلا يتبقى إلا القليل لأكتب لميلينا الحقيقية، مع أنكِ تلازمينني طوال اليوم، في الغرفة وفي الشرفة وفي السحاب([43]) . في هذا العام (1920) الأكثر كتابة للرسائل على الإطلاق من لدنه؛ كان العاشق الثلاثيني جامح المشاعر، كل شيء حوله لا يكفُّ عن دفعه إلى فعل أمر واحدٍ فقط وهو تكرار التفكير في ميلينا والكتابة لها، ثم انتظار الردود وإن تأخرت في البدايات لكنها باتت تأتيه منها على مكث في ما بعد. على هذا النحو كتب كافكا لميلينا رسائله المليئة بالتفاصيل السعيدة أحيانا والحزينة أحايين أخرى، ناقلا إليها وقائع حياته اليومية الكبيرة والصغيرة على حدٍّ متساوٍ.

أما رسالته الشهيرة للوالد فبدأها بعرض السؤال الذي طرحه عليه أبوه عن كونه يخشاه، وقد اعترف كافكا فيها أنه فعلا يهابه، خوفا لا احتراما، ثم وجّه إليه نقدا شديد النبرة دون أن يقلل منه كونه أباه حيث بدأ كلامه محافظا على لباقته واحترامه "الوالد الأعز، سألتني مرة،



بسام الإمام

مؤخَّراً، لماذا أدّعي أنني أخاف منك، ولم أعرف كالعادة، أن أجيبك بشيء؛ من طرف بسبب هذا الخوف نفسه الذي أستشعره أمامك، ومن طرف لأن تعليل هذا الخوف يتطلب تفاصيل أكثر مما أستطيع أن أُجمِّعه إلى حدٍّ ما في الكلام، وعندما أحاول إجابتك بالكلام فلن يكون الأمر إلا ناقصا كل النقص، ولأن حجم الموضوع يتجاوز ذاكرتي وعقلي كثيرا" ([44]) . من الواضح أن ما أشرنا إليه في التمهيد، يجد كثيرا مما يُثبِتُه في خطاب هذه الرسالة عن العلاقة المضطربة بين كافكا وأبيه المستبد كما يبدو من تفاصيل الجواب الذي سرده له في رسالته هذه، حتى أنه لم يوجه الرسالة إليه كوالده بل عنونها برسالة إلى الوالد مُجردا إياه من صفة الأُبوة إليه.

كافكا أديب واقعي، وإن بدت واقعيته سحرية في أعمال كثيرة، إلا أن صراحته هي ما دفعت عددا من النقاد وخاصة من قدَّموا لكتبه المترجمة للعربية، إلى اعتباره سوداويا أو غامضا أو غريب الأطوار. إنه من أصدق أدباء العصر الحديث، لا يجمِّل الواقع ولا يزين الأحداث بالاستغراق في الخيال، لا يبيع الوهم للقراء حتى يغرَّهُم التفاؤل المُفرط فيندمون على تأملاتهم الخادعة وثقتهم المسرفة في الأشياء.

ثانيا - تجليات الكافكائية في مجموعة "القسوة تبدأ بسقوط تفاحة" ([45])

الكاتب حسن بولهويشات

شاعر وناثر وباحث مغربي، نُشر له ديوانه الشعري الأول سنة 2016 بعنوان «قبل القيامة بقليل» وديوان «بخفة رصاصة» سنة 2019. تُعَدُّ مجموعته هذه، تجربته السردية الأولى المنشورة في كتاب من تأليفه. لا يكتفي بولهويشات بالإبداع بل يخوض في دراسة الأدب وخاصة الرواية كباحث وناقد.

وقفة عند عتبة العنوان

لا أحد يجهل قيمة العتبات ومنها العنوان، هذا بالفعل ما يذهب إليه الناقد سعيد يقطين في تقديمه لكتاب "جيرار جينيت من النص إلى المناص" لمؤلِّفه عبدالحق بلعابد، حيث جاء في التقديم «لا يمكننا الانتقال بين فضاءات النص المختلفة دون المرور من عتباته. ومن لا ينتبه إلى طبيعة ونوعية العتبات يتعثر بها" ([46]). لذلك يأتي الاهتمام بدراسة العتبات في القصة القصيرة نظرا إلى ما لها من دورٍ أساسي في فهم خصوصية النص وتحديد مقاصده الدلالية([47]) . العنوان يحرك فضول القارئ ويقوده إلى داخل النص الأدبي ويُعِينه ضمنيا على التوقع وافتراض الموضوع في حالة من الإثارة الفنية وعبر تداعي الأسئلة التي تسبق التلقي الجزئي أو الكلي للعمل.

في مجموعة "القسوة تبدأ بسقوط تفاحة"، تضطلع عتبة العنوان في كل قصة بوظيفتين الأولى تداولية تستقطب القارئ وتساعده على تحديد توجهات الكاتب، والثانية جمالية تتمثل في جعله يتوقع معنى النص ويُميِّز نوعه؛ هذا لأن بولهويشات يُدركُ أن عملية اختيار العناوين عملية قصدية تخلو من الاعتباطية والعشوائية. إن أول ما يلاحظه قارئ هذه القصص أنها ذات عناوين مثيرة للتأمل تتميَّز بخصائص العنوان([48]) التي حدَّدها جيرار جينيت وهي: الإغراء لإثارة فضول القارئ والإيحاء بمعنى تلميح الكاتب لمقصديته والوصف بوظيفتيه التوضيحية والرمزية، ثم التعيين أي تخصيص هوية النص.

تميل عناوين المجموعة قيد المراجعة إلى الكافكائية باعتبارها نزعة فنية في الأدب العالمي المعاصر، وهي كما وضَّحنا تُنسب إلى الأديب التشيكي فرانز كافكا، ونُذكِّر أنها تعبير عن الوضعية الشخصية غير المستقرة التي يعيشها الإنسان المعاصر في مواجهتِهِ القوى الاجتماعية والنظام البيروقراطي المتصلِّب في المؤسسات الحديثة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى، مما سار بالفرد نحو حالة من الارتباك والاضطراب إزاء الأنظمة السياسية.

نتوقف عند عناوين القصص الآتية وهي عشرة من أصل ثلاث عشرة ضمن المجموعة قيد المراجعة: عابرون ومقيم واحد، وحوش وظلال خافتة، بلكونة طوارئ، رسالة إلى الله، القسوة تبدأ بسقوط تفاحة، كمن يتعقبه أبله بعصا غليظة، الله لا يحب البكائين، رجال بقبعات زرق، فشل بأذنين طويلتين، الغابة والحطاب. - نتوقف - لنجدها دالة على تجارب شخصية للكاتب منها ما عاشه ومنها ما تمنّى أن يعيشه، دالة أيضا على أفكاره وتصوراته ورؤاه تجاه الحياة، وعلى طبيعة علاقته بالآخرين وبالأشياء.

المضمون الحكائي

يفتتِح الكاتب مجموعته بقصة "عابرون ومقيم واحد" ([49])؛ حيثُ يرحل هؤلاء الذين يقصدهم بالعابرين، الأب والصاحب والحبيبة والغرباء وبعض الجيران والأصدقاء والأقارب عن الحياة. - يرحلون - ويبقى السارد المسكين وحيدا في هذا العالم الذي لا تتحقق فيه



بسام الإمام

الأحلام على بساطتها! بل يتعايش بغصة خانقة وشعور بالسخط مع واقعه المليء باللصوص والحمقى والمجانين.

ثم يبدو أنه يستدرجنا شيئا فشيئا إلى زخم الأحداث المتنوعة التي تنتظرنا في هذه المجموعة، فتكون القصة الثانية بعنوان "وحوشٌ وظلالٌ خافتة" ([50])؛ ليتساءل السارد عن أسرار الزمن في تقلباته وسرعته! يستغرب بصيغة الجمع حيث لا أحد يستطيع مجاراة الوقت في الركض نحو المستقبل المجهول مشبها إياها بعداء بارع في السباقات الطويلة. ثم يعود إلى الماضي متأسفا عليه لأنه يمثل مرحلة الطفولة الجميلة والتي من شدة جمالها تؤلمه لأنها لن تعود. يستحضر أيضا حكايات الجَد والجَدّة، معدِّدا خصال هذه الأخيرة التي عاشت أكثر من مائة عام، وهي المعروفة بالقوة والشجاعة والجبروت، غَير أن زوجها كان حادّ الطبع وصعب المراس، لذلك كانت ترضخ لجحوده.

في قصة "بلكونة طوارئ" ([51]) يستمر السارد في الوفاء لجدَّته، ينقل إلينا رأيها في الأطباء والعيادات إذ تشبههم بالجزارين الذين يبيعون لحوم الكلاب للزبناء الموسمِيّين، بينما هم يقنعون مرضاهم بإجراء عمليات وهمية لا يحتاجونها لكنّ جشع الأطباء/الجزارين يدفعهم إلى خداعهم وخذلان ميثاق الشرف المهني. ثم ينتقل السارد إلى وصف يومه في المقهى وهو في بلكونته؛ صباحا يقرأ صفحات كثيرة من كتاب ما، ويسرق من وقت القراءة لحظات متقطعة ليُطِل على فيسبوك. عندما يجوع يتوجه إلى البقال المجاور للمقهى ويشتري أي شيء بمثابة وجبة غداء. ثم يخصص بعض الوقت لتأمل أحوال رواد المقهى وهم إما طلاب جامعات منشغلون بحواسيبهم أو موظفون يقرأون الجرائد. وهكذا تصل الظهيرة التي يهدأ خلالها المقهى فيتكئ قرب النافذة ليشاهد التلفزيون المليء بأخبار الحروب والضحايا، وبعد أن يكتفي من الحسرة على مآل العالم، ينهض ليخرج رأسه من النافذة مراعيا المارة من

أطفال المدارس ونساء ذاهبات إلى السوق ومسافرين يهبطون من الحافلة. وفي المساء يحاول التخلص من الضغوط النفسية المؤقتة التي راكمها طيلة اليوم الذي أمضاه في المقهى مُطلًّا من البلكونة عينها.

"رسالة إلى الله" ([52]) هي القصة الرابعة، تأتي على شكل خطاب موجّه من السارد/العبد الآثم الذي يناجي ربه الرحيم الغفور، يدعوه ليرحمه ويغفر له. لماذا؟ لأن ذنوبه كثيرة؛ فقد سرق الأقلام الملونة والجرائد والكتب. واختلس أموال صاحب الحمّام عندما عمل عنده كمحصِّل تذاكر، وسرق شركة القطارات لأنه يتسلل للركوب بلا اقتناء تذكرة السفر. يعترف العبد أنه وغد صغير ولص وضِيع لكنه دائما ما ينجو بلطف ربه من كوارث لا تحصى، وهو الذي يعتبر نفسه سليل الجائعين القادم من بلاد حزينة كإثيوبيا زمن المجاعة والبرازيل عصر المشردين النائمين في الشوارع، إنه نديم التائهين، وصديق أمير الصعاليك عروة بن الورد. من أجل كل هذا يلتمس العبد من ربه العفو والرحمة وقبول التوبة.

يَستهل السارد قصة "القسوة تبدأ بسقوط تفاحة" ([53]) بالتعبير عن سعادته لكسب صداقات مميزة وجديدة، ما كان ليحصل عليها لولا موقع فيسبوك؛ يقصد صداقات مع الأشخاص المسجلين بأسمائهم الحقيقية والمختلفين معه في الفكر وفي الرؤيا للعالم، ورغم هذا الاختلاف إلا أنهم يتفاعلون مع أفكاره في الموقع عبر الإعجاب بمنشوراته والتعليق على كتاباته الشعرية والنثرية، وهي الإبداعات التي تربطها صلة قوية بالمعاناة في هذه القصة؛ فالأدب لا يتأتى عنده إلا بالألم. التفاحة أيضا لها وقع خطير على مصير السارد ككاتب شأنه في ذلك شأن جميع الكُتّاب المنتمين للثقافة الإسلامية، فهي التي أسقطت الإنسان من الجنة إلى الأرض، ومن النعيم إلى الجحيم.

على شكل نصوص متفرقة يحكي السارد قصة «كمن يتعقّبه أبله بعصا غليظة» ([54]) تتضمن سبع عشرة فكرة؛ كل واحدة تتعلق بشخص يعرفه السارد أو غرضٍ يخصه، فسائق التاكسي يقوم بعملين، واحدٌ معلوم وهو نقل الركاب من مكان إلى آخر وثانٍ سرّي وهو توصيل الخمر والممنوعات ليْلا إلى من يطلبها بضعف الأجرة المعتادة عشر مرات. أما نادل المقهى فلا يثير إعجاب السارد لأن حركاته تثير الشبهات وتنتقص من رجولته إلى درجة غلام بالمعنى العباسي لهذا المصطلح، وأما عمه البدوي فكان غامضا ومحيّرا، ومُحِبًّا للغياب لم يَرَهُ منذ موت أبيه ما جعله يُسمي محرك البحث غوغل بالعم مستعيضا به عن هذا العم الانطوائي.

يُفصِح السارد عن مهنته في الحياة كونه مدرسا، يُثني على تلميذتيه سلوى وبشرى اللتين تدرسان في سنة الشهادة الإعدادية يُعدِّد خصالهما الحميدة وأوصافهما المثالية وهما متشابهتان في كل شيء؛ العينان الجميلتان وبياض البشرة حتى الألف المقصورة في اسميهما. كثرة القواسم المشتركة أثارت فضول السارد كما لو أنهما توأم أو تربط بينهما قرابة عائلية، إلا أن كل ما في الأمر جيرة في الزقاق نفسه! ولا ينسى التلميذة فاطمة الزهراء التي حصلت على الشهادة الابتدائية واختفت خمس سنوات بعدها، ثم ظهرت في سنة الشهادة الثانوية بفائض غزير من الأنوثة. ويعود السارد إلى الماضي البعيد فيحكي عن معلمه في الابتدائي واسمه سي العربي الذي نصح تلاميذه ذات درسٍ أن يحتفظوا بالدرهم الأبيض لينفعهم في اليوم الأسود، وهو نفسه لم يدَّخر الكثير من الدراهم لتعينه على مرض السكري في آخر أيامه. هُم أيضا عندما كبروا وبحثوا عن المال لم يجدوا لا دراهم ولا غيرها فكذَّبوا معلمهم واستمر كلٌّ منهم في كتابة سيرته الحزينة.

يتحدث عن صديقته الشاعرة التي كلما بارك لها الزواج بينه وبين ذاته تطلقت على النحو نفسه ثلاث مرات! وهي مغرمة بالكُتاب سواء كانوا شعراء أو روائيين أو نقاد، لكنّ السارد متفائل بالنسبة إليها حيث يراهن أنها ستتزوج بمدير دار نشر في المرة الرابعة. يُخبرنا السارد عن هوايته المفضلة وهي الكتابة، فقد قرر أن يكتب روايةً، اختار لها بطلا طماعا يريد أن يحصل على الكثير من المال بسرعة قياسية، ذلك ما يدفعه إلى التعجل لكتابة الرواية في شهرين فقط. وفي منتصف الليل يفكر السارد في وطنه ويريد أن يكتب قصيدة مرثية يبكيه فيها تساعده على الشهرة وذيوع الصيت.

لقد استعار حاسوب صديقه على أن يعيده إليه بعد يوم، لكنه لم يفعل لأنه استأنس بالحاسوب ولأن الصديق لم يسأل عن حاسوبه صار اليوم أياما كثيرة حتى أصبح الحاسوب ملكا للسارد الذي أعلن أنه سرقه من صاحبه ولمَ لا؟ فالحكام ووزراؤهم يسرقون الشعب والشعب ليعوّض سيسرق بعضه البعض الآخر. الفقراء لا يملكون إلا الدموع والحطام، والموت الذي يخطف أحباءهم كما خطف الصديق العزيز على السارد الذي لا يتمنى أن يرحل أحد عن الحياة في أشهر البرد القارس ويستبدل دفء البيت ببرد حفرة موحشة. وكأي موظف بائس لا يعيش أيام الشهر بل ينتظر انقضاءها حتى يأتي آخر يوم فيه ليسحب أجرته التي تنتهي



بسام الإمام

في غضون أسبوع واحد، وبعدها يعيش السارد أسوأ ثلاثة أسابيع فزوجته تنقلب عليه بعد أن غمرته لأيام معدودة بحنانها وأدهشته بإثارتها.

ترد قصة «الله لا يحب البكائين» ([55]) سابعة في المجموعة؛ يحكي السارد/المدرس عن المستقبل مستشرفا يوم تقاعده بعد أن يبلغ الستين بسرعة وفي انتظاره حفل تكريمي بلا معنى. يُخيَّلُ إليه أن الحاضرين يتسلَّوْن بالتناوب على أخذ الكلمة لمدحه وإطرائه، منهم الذين سبقوه للتقاعد وآخرون مخضرمون وبضعة جُدد... لكن ما سيسعده في هذه الاحتفالية المفترضة مجيء الأستاذة أمل وطبعها قبلة على خده الأيسر وجلوسها بجانبه إلى أن يستلم لوحة تشكيلية كهدية من منظمي الحفل عرفانا معنويا بسنوات التعب التي أمضاها متنقلا بين القاعات متأبطا محفظة وعلبة طباشير وبضعة كتب مدرسية. مِثْلَ المتقاعدين سيتعود على ارتياد المقاهي لقراءة الجرائد بالتناوب معهم، وسوف يمضي الكثير من الوقت يتذكر ساعات العمل في الأقسام وأنواع التلاميذ والمدراء والزملاء.. ويعتقد أن حياته الزوجية ستنهار وأن ابنته الكبرى ستهرب مع صاحبها الغريب وأن ابنه سيدمن الحشيش، وسيرحل البائس عن الحياة بعد سنوات قليلة من تقاعده ليتزوج آخرٌ زوجته ويعبث بملابسه وكتبه وأغراضه.

هو الذي عاش حياته حريصا على ألا يتعرض لفضيحة مدوية كما حكى في قصة «قراصنة بقبعات زرق» ([56])، السارد رجلٌ بدائيّ تهمه سمعته أكثر من أي شيء، ليست لديه طموحات كالشهرة أو المجد أو الثروة أو الزعامة، بل كانت معظم أمانيه تتلخص في مواصلته الحياة مجهولا خاملا وغامضا بلا قضية وبلا أعداء. الشيء الوحيد الذي يعرفه هو خوفه من المجهول المخبوءِ له في الغيب.



الفشل، مأساةُ السارد التي ضيعت آماله، رُسوبهُ المتكرر في اختبارات متنوعة وأحلام عديدة باتت سرابًا. يُقِرُّ بإخفاقاته في قصة «فشل بأذنين طويلتين» ([57])؛ قيمٌ كثيرة تمنّى أن يتصف بها ولم يفلح، أشياء مهمة تمنّاها من نصيبه لم يحققها، مِهَنٌ تمنّى تجريبها وأشخاص مهمون تمنّى أن يكون مثلهم كبعض الفلاسفة والشعراء والروائيين العمالقة ولم يستطع لأنه فاشل. غير أن أعظم ما أخفق فيهِ عدمُ قدرته على تربية الأمل والطمأنينة في قلبه حيث أخذ الوسواس الليلي والقلق الصباحي مكانهما. ويعتقد في النهاية أنه أخفق حتى في تفسير فشله ومحاولة إقناعنا أن كل أحلامه تبخرت وآلت كالقشة في مهب الريح.

يقول لنا السارد في قصة «الغابة والحطاب» ([58]) أنه يحب الشعر ويغبط الشعراء الذين يكتبون قصائد لذيذة التذوق وجريئة الطرح، ألفاظها بسيطة لكنها شاعرية، معانيها عميقة لكنها مفهومة. بينما لا ينجذب للغموض في الشعر. يفضل الليل لإسقاط إلهامه على الواقع وكتابة قصائد تتجول في المدن والشوارع حيث الصِّبية والعجائز والعمّال كلٌّ هائم في ما يفعله. الليلُ يرتبط بالأحداث الكبرى كالانقلابات العسكرية والتهريب والخيانة والمعارك بين العصابات والسرقة وصخب المراقص الليلية... هكذا الليلُ بالنسبة إلى السارد غنيٌّ بما يجري فيه لذلك فهو يغذّي القصيدة ويعطيها الحياة. وهي عنده غير مرهونة بزمان معين أو مكانٍ محدَّد، يكتبها الشاعر في كل البلدان والفضاءات مفتوحة أو مغلقة، فكما يمكنه نظمها في حديقة سينظمها أيضا في حمام. يمتعض السارد من طريقة تعاطي النقاد القساة مع الشعر الجديد ويشبه صرامتهم في التعامل مع الإبداع بتعامل دركيٍّ مع لص حقير، وشتان بين ذاك والشاعر صاحب القلب الطيب، الإنسان الوديع الذي يحلم بتغيير الواقع من حالٍ إلى حالٍ أحسن.

استخلاصات

تتشابه الطريقة السردية التي يحكي بها السارد الذي يتبناه كل من فرانز كافكا وحسن بولهويشات من حيث الضمير، حيث إن كليهما يعتمد ضمير المتكلم المفرد مما يُستنتَج منه أن ما يحكيانه في الكثير من جوانبه يعبر عن حقيقتهما وسِيَرِهما في الحياة. فضلا عن اتسام كتاباتهما بالوصف الدقيق للكائنات والأغراض والمشاعر، وبهَيمنةِ موضوعاتٍ فنية بعينها على النصوص؛ وسنتوقف عند موضوعتين منها، الغير والبؤس في نصوص مجموعة "القسوة تبدأ بسقوط تفاحة".

موضوعتان ارتبطتا بمكونين فنيَّين؛ مكون المكان وله حضور بارز في القصص التي عُنيت بها هذه المقالة، حيث ينقسم إلى فضاءات مفتوحة كالشارع والمدينة ثم فضاءات مغلقة كالبيت والمقهى. الأحداث جرت متراوحة بين هذه الأماكن المتنوِّعة والمختلفة من حيث المساحة والاعتبار بالنسبة إلى السارد. جاء في قصة "الغابة والحطاب"، "الأطفال في مقاعدهم الخلفية، صغار آخرون في الشرفات، تتكفل الأمهات بالرد على تلويحة العابرين بإيماءة الرأس. في الليل تمر العربات السرية، معارك بالسيوف، شتائم في محطات الطرق، كنّاسون يمسحون الرصيف"([59]) . كما هو بادٍ فإن الشاعر يتحول من مكان للتجول عنده إلى مكان لالتقاط مشاهد تنبض بحياة المجتمع نهارا وليلا، والظاهر أن المدينة بناياتها وأفرادها وجماعاتها وطرقها تمثل باعثا مهما للكتابة بالنسبة إلى بولهويشات. نجد كذلك المقهى كمكان، تحتل حيّزا مهمًّا في معظم القصص وقد ذُكرت سبع عشرة مرة، يقضي فيها أوقاتا كثيرة خولت له أن يُطل إطلالة بانورامية من شرفتها على ما يجري من أحداث خارجها وتدوين عدد لا بأس به من الأفكار. أما مكون الزمان فينقسم إلى ثلاثة أزمنة حيث لم يكتفِ بولهويشات بتحريك بطل قصصه في الماضي والحاضر، بل جعله يفترض أحواله في المستقبل. الماضي الذي يتحدث عنه يصفه بالبعيد قاصدا فترة الطفولة التي يتأسف عليها في لحظات كثيرة، كما ورد في قصة "وحوش وظلال خافتة"، "وا أسفاه على الزمن الماضي... ويا حسرة على ليالي الشتاء الطويلة... كنا نتسكع في العالم كل ليلة، نعبُر البحار والمحيطات... نفعل كل شيء دون أن نغادر مدننا الصغيرة" ([60])، بينما الحاضر بئيس علامته البارزة هي المعاناة ، فيما المستقبل بعيد كذلك، لكنه يتوقعه في قصة "الله لا يحب البكائين" بمسحة سوداوية يصور بها مصيره المحزِن.

ثيمة الغير

يرى جيل دولوز أن الغير يُمثِّل عالَماً إنسانيا متعدد الذوات، بمعنى أنه بنية علاقات تنتج عن التفاعلات بين الأفراد كأغيار؛ فكل شخص يمثل غيرا للآخر وضمن علاقتهما يكون كل طرف وسيطا للآخر بالمعنى الإيجابي لتحقيق رغبة كل ذات. كما يعتبر الفيلسوف المعاصر أن الوسطاء ضرورة في الإبداع ودونهم ينعدم الإبداع([61]) . في هذا الصدد يُشكِّل الغير بالنسبة إلى بولهويشات عاملًا ووسيطًا محفزًّا على الكتابة الإبداعية السردية التي يتخللها الوصف الدقيق لهؤلاء الناس الذين تجمعهم معه في الواقع أو في الخيال صلات متنوعة؛ فبالنسبة إليه تبدو العائلة مؤثِّرة في حياته وقد ذكرها سبع مرات([62]) في مجمل النصوص. أفراد العائلة حاضرون حضورا ملحوظا في أغلب القصص، الجَدّة بخبرتها في الحياة والجَدُّ بجبروته وصرامة أحكامه، والأم والأب أيضا، ثم الأخت، حتى أن أكثر الأقارب انطوائية تم استحضاره وهو العم.

نجده يحكي عن صداقاته حسب درجتها حيث الصديق المقرب والحبيبة([63]) يرحلان عن الحياة تاركين حسرة في نفسه. بينما يطول عمر الحمقى واللصوص والصعاليك ([64])، مما يزيد من حدّة الاستفزازات التي يتعرض لها الكاتب فتتداعى الأسئلة حول الوجود وأسرار الكون وحكمة الله في أقداره. لا يحب الأطباء([65]) ويتمنى ألاّ يأتيَ يوم يكون فيه تحت رحمة نذالة بعضهم، يتوجس منهم وكل ما يتعلق بهم كالأدوية والعيادات والصيدليات، لجَدَّتِهِ دور محوري في خوفه منهم حيث كان في صغره يسمعها تتهم الأطباء بالمتاجرة بصحة الناس. علاقته بالنقاد([66]) - كونه شاعرا - ليست على ما يرام، هم أيضا عنيفون في نقدهم للشعر، فلا يجدُهم يهتمون بجماليات اللغة والمعنى أكثر من اهتمامهم برفض أفكار الشعراء. عنده أصدقاء افتراضيون([67]) تعرف عليهم في موقع فيسبوك الذي يشكره دائما لأنه أتاح له التعرف عليهم، إذ بالرغم من أنه يختلف معهم فكريا في قضايا عديدة إلا أنهم يتفاعلون معه في كل ما ينشره على حسابه في هذا الموقع.

لا ينسى البطل أن يتحدث عن سائق التاكسي وعن نادل المقهى([68]) اللذين يتحفظ على سلوكهما، بينما يُثني على تلميذتيه في المدرسة الإعدادية، وعبرَهُما يتذكر زملاءه التلاميذ حينما كان تلميذا لدى المعلم سي العربي في ذلك الماضي السحيق. لديه صديقة شاعرة([69]) هي أيضا خصّها بفقرة حكى أسرارها التي لا تخفيها هي نفسها، ثم يتوقف لحظات مع مواصفات الشخصية التي يكون صاحبها بطلا للرواية التي قرر كتابتها.

أما الوزراء وأزلامهم([70]) فيعتبر أنهم وُجِدوا ليسرقوا وينهبوا ويسلبوا الفقراء قُوتَهم وأحلامهم. من الغريب أن يقرر الإنسان ماذا سيكون في المستقبل وعلى أيّ حال سيكون، أما هو فيصور نفسه شخصا آخرًا([71]) عندما يبلغ الستين، وخلال احتفالية تقاعده، يرى أنه يستقبل عبارات الإطراء والمديح من لدن زملائه الجدد والقدامى خلال تكريمه. إنه يعتقد أن نهاية عمله ستكون إعلانا أيضا بتشتت أسرته، الابن الضال مدمن والابنة الوحيدة ستهرب مع صاحبها والزوجة ستَعِيفُه لأنه صار هرما، هكذا ينتهي به مسار الحياة قارئا رتيبا للجرائد في المقاهي منتظرا مصيره.

ثيمة البؤس

تؤشر اللغة التي يوظفها بولهويشات على الضياع والوحدة، بالرغم من أن البطل في قصصه يؤمن بالأمل والحلم، ثم إنه لا يوفر جهدًا لمحاولة تحقيق طموحاته في الحياة، غير أنه يصطدم بواقعٍ يهزمه عادة، ففي معظم القصص يصرح هذا البطل أن الحال آل به بائسا في العديد من المناسبات. حيث تعرّف على البؤس - المشار إليه في المجموعة أربع مرات([72]) - وهو طفل بعد موت أبيه الذي يبدو أنه لم يورِّث ابنه سوى عربة اتخذها وسيلة للعمل ولتنقل العائلة، سار يجرها حتى تسببت له بالبتور في ظهره والتورم في قدميه من شدة ثقلها. امتهن التدريس، عمل معلما ابتدائيا، فكان مُفلسًا([73]) كأقرانه من المعلمين الملتحقين. هكذا انتهى به الأمر في قرية جنوبية نائية بمدرسة تعيسة هي الأخرى لا أبواب ولا نوافذ، وهو الذي عاش ماضيه متمنيا عيش حياة هنيئة بصباحات هادئة تزينها سلة فواكه في شرفة مطلة على منظر جميل والقهوة والجرائد اليومية، فإذا به يجد نفسه تحت سقف واحد مع المهربين والمجانين([74]).

البطل طيّب جدّا فإذا لم يحزن على حاله فإنه يبتئس([75]) على التعيسين من الفقراءِ الأبرياء الذين يُقتلون يوميا برشاشات وصواريخ القوى المتحاربة في بلدانٍ أهلكتها الأسلحة الثقيلة والخفيفة، وهي لا تنفجر إلا في وجه هؤلاء البؤساء أو تسقط على رؤوسهم. هكذا تتمزق الشاعر في قلبه وهو يشاهد نشرات الأخبار المعروضة على التلفزات العربية، بسبب الظلم المستشري في عالم القرن الحادي والعشرين، وكأنه يتساءل ألا تكفيهم تعاستهم بسبب الفقر والإعياء الشديد في معامل التَّعب يوميا؟

يَبرز البؤسُ كثيمة طاغية على أجواء هذه المجموعة، تحديدا، في قصة "فشل بأذنين طويلتين"؛ يقر البطل أنه فشِل وهي كلمة ذكرت خمس عشرة مرة في هذه القصة([76]) . يعترف بالفشل في تحقيق السعادة وبالفشل في التخلص من الحزن، سنوات كثيرة ظل حبيس هذه المنطقة الوسطى بين الهدوء والضوضاء، بين



الاستقرار والترحال، بين الأمانة والسرقة، بين الطاعة والعصيان. كما فشل في أن يكون جِدّيا ثائرا ضد نزواته الذاتية وضد من يسرقون اللقمة من أفواه الجائعين. إن شقاءه في الحياة سبَبُه عدم قدرته على تبني منهج أو أدلوجة واضحة، فلا هو استطاع أن يصير سيِّدا رأسماليا متصفا بمبادئ الليبرالية، ولا مناضلا اشتراكيا متمسكا بقواعد بيان ماركس وإنجلز. لقد أخفق البطل حتى تسبب له الفشل في فقدان الأمل وبدَل أن يهدأ ويعيش بالحد الأدنى من الطمأنينة، انتهى إلى معاناة مستمرة مع الوسواس الليلي وقلق الصباح والندم على أشياء كثيرة لم يفعلها.

يتجلّى البؤس معُجميا في الألفاظ التي تضيء مفهومين مركزيَّيْن في المجموعة القصصية، الأولُ مفهوم الضياع، الظاهر في الاغتراب النفسي في الزمان والمكان، وتحيل عليه جمل وألفاظ من قبيل: أتسكع على الدوام في دروب ضيقة ([77])، وضَعت رجلي على قرية نائية بالجنوب/ المأساة ([78])، تضاءل كل شيء/المرائي ([79])، أمسح الدموع بالأكمام ([80])، إلهي.. أنا عبدك الضعيف/عدت متسللا على متن القطار في رحلة سندبادية ([81])، الواقف أمام أبراج الضياع/أنا القادم من بلاد حزينة وقبيلة حزينة ([82])، عشت شبيها بمتصوف غريب في قرية بعيدة([83]) ، تتبعثر خطواتي/أكاد أهوي ([84])، أربِّي وسواس الليل/قلق الصباح([85]) . والثاني مفهوم الوحدة، أكثر ما يدل عليه ضمير المتكلم المفرد أنا، فعدا قصة "وحوش وظلال خافتة"، نجده سرد كل القصص موظِّفا هذا الضمير، تعبيرا عن العزلة وإبرازا للذات ككيان له تجربة شخصية محدّدة ضمن التجربة البشرية العامة. كما تدل عليه عبارات وألفاظ مثل: أنا الجالس تحت شجرة/أقف على حافة الوادي ([86])، بقيت وحيدا ([87])، متروكا/مجهولا/غامضا/خاملا ([88])، انتهيت حائرا مرتابا ([89])، قررت ألا أدعو مع الله أحدا([90]) .

تتظافر المعاني المستخلصة من هذين المفهومين المهيمنين على المضمون الحكائي للقصص، لتتجلى ثيمة البؤس والشقاء الذي يعيشه البطل بكل وضوح كونه يحصي مآسيه؛ ففي كل قصة مأساة. وقد يُعتقد أن الكاتب يبالغ في نزعته التشاؤمية، لكنّ حقيقة الحال لا تحتمل الكذب أو تجميل بشاعة الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في وسط يعاني مشكلات مركبة من هذه البُنى. هكذا يحق لنا الذهاب إلى اعتبار المجموعة تنتمي للأدب الواقعي، الواقع الذي يبدعُ فيه متأثرا بتحولاته وتطوراته وانزلاقاته بلا زخرف وبلا زينة.

هيمنت على نصوص حسن بولهويشات موضوعتان طاغيتان، ثيمة الغير (أقارب، غرباء، كتّاب...) وثيمة البؤس (شقاء، فشل، عبث...) ومن خلال هاتين الثيمتين اكتشفنا مثالا جديدا لولادة الإبداع من الألم الذي يُعد المغذِّي المحوري لتجربة الكاتب في هذه المجموعة.

تركيب

بيْن كتابات فرانز كافكا وحسن بولهويشات

المراجع والمصادر:

- أحمد فاضل، هموم كافكا: مقالات مترجَمة. دار أمل الجديدة للنشر والتوزيع، ط 1، 2017.
- جيل دولوز، خارج الفلسفة: نصوص مختارة. ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي وعادل حدجامي، منشورات المتوسط، ميلانو 2021.
- حسن بولهويشات، القسوة تبدأ بسقوط تفاحة: مجموعة قصصية، أتاحها الكاتب في أبريل 2020 على شبكة الويب بنظام بي دي إف، تصميم فيصل شيمان، غلاف سليمان الدريسي.
- سلطان بن سعيد، بوح العتبات. (مقالة) المؤتمر الدولي حول القضايا الراهنة للغات، إيران، فبراير 2021، د ط.
- عبد الحق بلعابد، عتبات: ج. جينيت من النص إلى المناص. منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة 2008، ط 1.
- عبدالرزاق دحنون، النساء في حياة كافكا. مجلة الجديد اللندنية، العدد 76، مايو أيار 2021.
- فرانز كافكا، الأعمال الكاملة: الجزء الأول. ترجمة الدكتور خالد البلتاجي، العربي للنشر والتوزيع. ط 1، 2014.
- فرانز كافكا، اليوميات. تحرير ماكس برود، ترجمة خليل الشيخ. منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي 2009، ط 1.
- فرانز كافكا، القصر. ترجمة مصطفى ماهر، منشورات المركز القومي للترجمة، ط 1، جمهورية مصر العربية 2009.
- فرانز كافكا، المحاكمة. ترجمة جرجس منسي 1970. والقضية، ترجمة مصطفى ماهر 2009.
- فرانز كافكا، المحاكمة. ترجمة جرجس منسي. مطابع الأهرام، ط 1، مصر 1970.
- فرانز كافكا، رسائل إلى ميلينا. ترجمة هبة حمدان، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن 2017، ط 1.
- فرانز كافكا، رسالة إلى الوالد. ترجمة إبراهيم لطفي (الآثار الكاملة مع تفسيراتها-الجزء الأول)، دار الحصاد للنشر، دمشق 2003، ط 1.
- مصطفى ماهر، مقالة عن كافكا. مجلة تراث الإنسانية، العدد 11، نوفمبر 1967.
- موقع يوتيوب youtube.com

الهوامش:

([1])مصطفى ماهر، مقالة عن كافكا. مجلة تراث الإنسانية، العدد 11، نوفمبر 1967.

([2]) فرانز كافكا، اليوميات. تحرير ماكس برود، ترجمة خليل الشيخ. منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي 2009، ط 1، ص 10.

([3]) يراجع في هذا: مقدمة المترجم مصطفى ماهر، لرواية القصر، منشورات المركز القومي للترجمة، ط 1، جمهورية مصر العربية 2009.

*كاتب مغربي.

([4]) مجموعة قصصية تضم 13 نصا في 56 صفحة، أتاحها الكاتب رقميا عبر شبكة الويب في أبريل 2020، غلاف سليمان الدريسي، تصميم فيصل أحميشان.

([5]) يُنظر في هذا: مقدمة المترجمان لروايتي المحاكمة، ترجمة جرجس منسي 1970. والقضية، ترجمة مصطفى ماهر 2009.

([6]) فرانز كافكا، الأعمال الكاملة: الجزء الأول. ترجمة الدكتور خالد البلتاجي، العربي للنشر والتوزيع. ط 1، 2014، ص 4.

([7]) جيرمي أدلر، متخصص في أدب كافكا. حوار تلفزي مع قناة بي بي سي، برنامج سينما بديلة، بُثت الحلقة بتاريخ 2017/12/03، ثم أتيحت على موقع يوتيوب.

([8]) نفسه، ص 4.

([9]) نفسه، ص 4.

([10]) أحمد فاضل، هموم كافكا: مقالات مترجَمة. دار أمل الجديدة للنشر والتوزيع، ط 1، 2017، ص 5.

([11]) الأعمال الكاملة، ج 1، مرجع سابق. ص ص 78/7.

([12]) نفسه، ص 7.

([13]) نفسه، ص 35.

([14]) نفسه، ص 41.

([15]) نفسه، ص 32.

([16]) نفسه، ص 35.

([17]) نفسه، ص 51.

([18]) نفسه، ص 52.

([19]) نفسه، ص 78.

([20]) فرانز كافكا، المحاكمة. ترجمة جرجس منسي. مطابع الأهرام، ط 1، مصر 1970.

([21]) نفسه، مقدمة المترجم.

([22]) نفسه، ص 7.

([23]) نفسه، ص 39.

([24]) نفسه، ص 70.

([25]) نفسه، ص 103.

([26]) نفسه، ص 113.

([27]) نفسه، ص 154.

([28]) نفسه، ص 200.

([29]) نفسه، ص 239.

([30]) اليوميات، مرجع سابق، ص 23.

([31]) نفسه، ص 33.

([32]) نفسه، ص 416.



قرن من السنوات، كتب الأديب التشيكي رواياته وقصصه ويومياته ورسائله في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين، ثم كتب الأديب المغربي إبداعاته السردية في العقدين الأول والثاني من القرن الحادي والعشرين. شاعت ثيمتا الآخر والبؤس في كتابات كافكا كما وجدناها مهيمنة على مجموعة حسن القصصية. إن هذا التشابه في النبرة الحزينة التي يكتب بها الكاتبان لدليل على أن شقاء الفرد في الحقبتين الحديثة والمعاصرة ما يزال مستمرا، وإذا كانت الحرب العالمية الأولى قد أثرت في السابق، فإن الحروب المتتالية التي عايشها اللاحق منذ التسعينات وما تلاها من أحداث دامية في العالم العربي أثرت أيضا في تجربته الإبداعية.

أسلوب كافكا يُحدث الارتباك لدى المتلقي في استقباله لما يقرأ فقط، فيبدأ بطرح عدد من الأسئلة حول التحول في كينونة الشخصيات والانتقال من زمن إلى آخر دون تأشير على ذلك، بل يتعداه إلى إرهاقه في محاولة الاستيعاب، حتى أن السرد لا يتخذ خطًّا تصاعديا أو استرجاعيا؛ إذ نُلفِيه يزاوج بين الطريقتين ويقحِم الحوار فجأةً، كما يعتمد على أكثر من سارد في النص الواحد، وغالبا ما يكون ساخرا ومنتقدا. أبطال كافكا يصطدمون باستحالة الحياة، وبالرغم من ذلك يجاهدون من أجل الاستمرار، يفقدون أملا ويعثرون على آخر، يدفعه بهم لتمثيل نماذج بشرية شبيهة لهم.

كذلك صاحب "القسوة تبدأ بسقوط تفاحة"، له القدرة على جعل ما هو خصوصي يبدو كونيا، أسلوبه يميل أحيانا إلى الانتقاد وأخرى إلى السخرية ويميل إلى العجائبية في بعض القصص، بالرغم من وجود ما يبرر الأحداث في الواقع كأسماء أشخاص مروا في حياته أو ما يزال على رابطة بهم. ويتميز بإشباع الوصف لأبعاد الشخصيات نفسيا وظاهريا. في هذه النصوص وجدنا اليوميات الشخصية والأخبار السرية للكاتب، ووجدنا الرسائل التي تحمل النقد للمجتمع والسلطة، فتجلت الكافكائية واضحة عنده كما تتجلى عند الكثيرين من كتاب جيله.

كاتب من المغرب

([33]) لويس غروس، ما لا يدرك في حياة كافكا. ترجمة زينب بنيابة. نقلا عن عبد الرزاق دحنون، النساء في حياة كافكا. مجلة الجديد اللندنية، العدد 76، مايو أيار 2021، ص 174.
([34]) نفسه، ص 175.
([35]) فرانز كافكا، رسائل إلى ميلينا. ترجمة هبة حمدان، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن 2017، ط 1، ص 19.
([36]) اليوميات، ص 494.
([37]) فرانز كافكا، رسائل إلى ميلينا. مرجع سابق ص 6.
([38]) عبدالرزاق دحنون، النساء في حياة كافكا. مرجع سابق، ص 176.
([39]) فرانز كافكا، رسائل إلى ميلينا. مرجع سابق، ص 13.
[40] نفسه، المتن، مجمل الرسائل والبطاقات.
[41] نفسه، ص 25.
[42] نفسه، ص 291.
[43] نفسه، ص 39.
[44] فرانز كافكا، رسالة إلى الوالد. ترجمة إبراهيم لطفي (الآثار الكاملة مع تفسيراتها-الجزء الأول)، دار الحصاد للنشر، دمشق 2003، ط 1، ص 603.
([45]) حسن بولهويشات، القسوة تبدأ بسقوط تفاحة: مجموعة قصصية، أتاحها الكاتب في أبريل 2020 على شبكة الويب بنظام بي دي إف، تصميم فيصل شحيمان، غلاف سليمان الدريسي.
([46]) عبدالحق بلعابد، عتبات: ج. جينيت من النص إلى المناص. منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر العاصمة 2008، ط 1، ص 15.
([47]) سلطان بن سعيد، بوح العتبات. (مقالة) المؤتمر الدولي حول القضايا الراهنة للغات، إيران، فبراير 2021، د ط. ص 6.
([48])عبدالحق بلعابد، عتبات: ج. جينيت من النص إلى المناص. مرجع سابق، ص ص 78-88.
([49]) حسن بولهويشات، القسوة تبدأ بسقوط تفاحة: مجموعة قصصية. مرجع سابق، ص ص 4-7.
([50]) نفسه، ص ص 8-11.
([51]) نفسه، ص ص 12-14.
([52]) نفسه، ص ص 15-16.
([53]) نفسه، ص ص 17-19.
([54]) نفسه، ص ص 20-27.
([55]) نفسه، ص ص 28-29.
([56]) نفسه، ص ص 30-32.
([57]) نفسه، ص ص 37-40.
([58]) نفسه، ص ص 41-43.
([59]) نفسه، ص 41.
([60]) نفسه، ص 9.
([61]) جيل دولوز، خارج الفلسفة: نصوص مختارة. ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي وعادل حدجامي، منشورات المتوسط، ميلانو 2021، ط 1، ص 19.
([62]) حسن بولهويشات، القسوة تبدأ بسقوط تفاحة: مجموعة قصصية. مرجع سابق، صفحات: 4-6-15-17-44-53-54.
([63]) نفسه، ص 6.
([64]) نفسه ص 6.
([65]) نفسه، ص 12.
([66]) نفسه، ص 42.
([67]) نفسه، ص 17.
([68]) نفسه، ص 20.
([69]) نفسه، ص ص 21-22.
([70]) نفسه، ص 25.
([71]) نفسه، ص 28.
([72]) نفسه، صفحات: 5-9-11-50.
([73]) نفسه، ص 5.
([74]) نفسه، ص 6.
([75]) نفسه، ص 11.
([76]) نفسه، صفحات: 40، 39، 38، 37.
([77]) نفسه، ص 4.
([78]) نفسه، ص 5.
([79]) نفسه، ص 11.
([80]) نفسه، ص 13.
([81]) نفسه، ص 15.
([82]) نفسه، ص 16.
([83]) نفسه، ص 18.
([84]) نفسه، ص 22.
([85]) نفسه، ص 39.
([86]) نفسه، ص 5.
([87]) نفسه، ص 6.
([88]) نفسه، ص 30.
([89]) نفسه، ص 39.
([90]) نفسه، ص 52.



مقال

الحب والحرب
والرقص والمحراب
"رقص مصاصي الدماء" لمحمد ربيع حماد

ناهد راحيل

برزت القصة القصيرة جدا وانتشرت نصوصها وسط جدل نقدي واضح، يضع التساؤلات حول حدودها واستقرار بنية نوعها الأدبي وطرق مقارباتها وتلقيها، فإذا بدأنا من إشكالية التجنيس نجد أن مسمى "القصة القصيرة جدا" يحمل تجنيسه، فالبنية التركيبية له تتضمن المعيار النوعي بتحديد النوع الأدبي باعتباره "قصة"، وكذلك المعيار الكمي الذي يحدد حجم النص باعتباره "قصيرا جدا". أما إشكالية التسمية فنجد عدة تسميات لها، مثل: القصة البرقية، والقصة الصرعة، وسماها القاص الفرنسي فيليكس فينون بـ"قصص السطور الثلاثة"، وهناك من يسميها الشظية، الومضة، الأقصوصة.

رغم أن التجنيس النوعي يحيل إلى نوع أدبي موجود بالفعل وهو القصة القصيرة؛ فإن هناك من يجد أن النوع الأقرب والمتداخل مع القصة القصرة جدا – إلى حد كبير – هو قصيدة النثر؛ فالتداخل وارد بين هذين الشكلين إلى درجة إلغاء الحدود بينهما سواء كان عن وعي أو بسبب ميوعة الحدود الأجناسية وقواعد بنائيتهما في الأساس.

إلا أن وجود آليات مشتركة بين النوعين (القصة القصيرة جدا وقصيدة النثر)، كالاختزال والتكثيف وشعرية الصورة والمفارقة لا يعني توفر قابلية الاندماج أو التنازل عن الحدود الإجناسية للأنواع بقدر ما هو واحد من التحديات التي تستوجب وضع أي نوع في حركية أو دينامية دون التخلي عن مرتكزات البناء النوعي، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن ما ينبغي حصوله من عملية التداخل الأجناسي هو استثمار التقنيات المشتركة بين القصة القصيرة جدا وقصيدة النثر، في مقدمتها خاصية السرد الشعري والقصصي، دون محو للحدود النوعية.

الأمر الذي يطرح سؤالا شائكا حول من يحدد مفهوم النوع: أهو الكاتب أم المتلقي أم السمات المميزة للنوع الأدبي نفسه؟

وتستدعي الإجابة على هذا التساؤل حضورا للمبدأ الأرسطي الخاص بنقاء الأنواع، فكان أرسطو أول من وضع الأسس الأولى لنظرية الأجناس الخاصة بالشعر التمثيلي عند الإغريق عندما ميز المأساة من الملحمة والملهاة، وضبط لكل جنس من أجناس هذا الشعر الخصائص والأشكال.

وقد تحول هذا المذهب الشهير الخاص بنقاء الأنواع إلى مبدأ أساسي في النقد الكلاسيكي الذي لا يؤمن بامتزاج الأنواع، وهو المبدأ الذي ثارت عليه الحركة الرومانسية وتبنت فهما جديدا لنظرية الأنواع؛ فلم تلتزم بالتحديدات الصارمة بين الفنون، لتظهر بعد ذلك عدة أصوات تنادي بالدعوة إلى هدم فكرة الأنواع وإلغائها مثل بينيديتو كروتشه وموريس بلانشو ورولان بارت، وفي مقابلها نجد أصواتا نقدية تدافع عن وجود الأنواع وتحديداتها الأجناسية، منها ميخائيل باختين وجيرار جينيت وتزيفتان تودوروف.

فنجد جينيت في تحديده لمفهوم الشعرية في كتابه "مدخل إلى جامع النص" يؤكد على أن جامع النص هو موضوع الشعرية، أي أن مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ومن هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية. ليصبح النص الجامع هو النمط الأخير من أنماط المتعاليات النصية، الذي يحيل إلى العلاقة التي تجمع بين نص وبنيته الفوقية الافتراضية، التي تقرنه بمختلف أجناس

سعد يكن

الخطاب التي ينتمي إليها، مما يعرف بالتحديد الأجناسي للنصوص.

ويرى جينيت أن الامتزاج بين الأنواع لا يلغيها بل قد ينتج نوعا جديدا، وتجدر الإشارة هنا إلى قصيدة النثر التي زاوجت بين نوعين أدبيين وأصبحت حاليا نصا جامعا له سماته وآلياته وتحديداته النوعية الجديدة، وكذلك القصة الشاعرة التي جسدت تحرك السرد على حدود نوع آخر هو الشعر.

كما يرى تودوروف أنه "لكي يحدث الخرق يجب أن يكون المعيار محسوسا"، أي أن الإقرار بتداخل النوع هو تأكيد لوجودها في الأساس، فتبقى في النهاية أنظمة أنواعية كبرى تجمع كل نوع وتحدد سماته الفنية وتضع معاييره النوعية. وفي مرحلة ما بعد الحداثة نجد حضورا لما أسماه رولان بارت بـ"النص" خلافا للنوع، وما أسماه هنري ميشونك بالأثر الكلي، وهو نص يقترب من توصيف نص ما بعد الحداثة الذي أعلن فيه عن موت الأجناس والأنواع الأدبية.

ولعل التنظير لمفهوم القصة القصيرة جدا، وتأسيس بنيتها النوعية المفارقة لغيرها من البنى الإبداعية وجد ضالته في هذا التيار النقدي، الذي يهدف إلى تحطيم نظرية الأنواع الأدبية وتأسيس بنية النص المتفرد، فلا توجد أنواع أدبية مستقرة، بل توجد

نصوص أدبية متجددة، من هنا تم فتح الباب لأصوات ولاتجاهات تنادي بالكتابة عبر النوعية - بتعبير إدوارد الخراط - وتؤيد تداخل الأنواع لإنتاج نصوص تتميز بنيتها بالتكثيف وانفتاح الدلالة والتأويل.

ولكونها شكلا تعبيريا منزاحا عن الأشكال التقليدية، أصبح من الضروري على النقاد تغيير أدوات القراءة التقليدية والبحث عن بدائل في مقاربتها وتلقيها، حيث ترفض القصة القصيرة جدا الخضوع إلى نظرية العوامل، والبنى السردية، ولمفاهيم الزمن التي تقاربه من ناحية زمن النص، أو زمن الخطاب، الاستباقي أو الاسترجاعي، ولتعيينات المكان المفتوح أو المغلق، التي تبحث في أبعاد الأمكنة الجمالية والمادية، فلا مجال في القصة القصيرة جدا يتسع لكل تلك التقنيات التقليدية.

فيكون من أهم خصائص مقاربتها استهداف تقنيات الجملة بدلا من تقنيات النص، وتقديم نص سمته التكثيف اللغوي، واختزال المضمون، والمفاجأة وكسر أفق انتظار المتلقي. ليصبح من سماتها: الإيحاء المكثف، والانتقاء الدقيق، ووحدة المقطع، والتلميح والاقتضاب، والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث.

و"رقص مصاصي الدماء" (2021)؛ هي مجموعة قصصية لمؤلفها محمد ربيع حماد، تنتمي إلى جنس القصة القصيرة جدا، جاءت مقسمة إلى ستة أقسام أو مجموعات رئيسة يبدأ كل قسم منها بعنوان "ومضات" يلحقه تركيب اسمي أو فعلي، ويسبق كل قسم تصديرا غيريا يأتي باعتباره مدخلاً موضوعيًّا للعمل وكاشفًا عن مرجعيات الكاتب الثقافية، وحافزًا خارجيًّا لإثارة القارئ، ولدفعه إلى استدعاء رصيده الفني والثقافي في قراءة المقروء سلفًا، وإعادة قراءة هذا المقروء في إطار النوع الحكائي وبمعزل عن النص الأصلي.

نجد أن ممارسة التصدير تتكثف في المجموعة وتأخذ حضورًا كميًّا ونوعيًّا واضحا، فبجانب مقاطع التصدير الممهدة للأقسام الست، يمهد الكاتب للمجموعة بأكملها بتصديرين غيرين؛ الأول مقولة إدوارد غاليانو "أحاول قول الأكثر بالأقل، لأن الأقل هو الأكثر" وربما تحيل إلى إمكانات القصة القصيرة جدا التعبيرية رغم اختزاليتها للمعاني، والثاني مقولة إيميل سيوران الذي جاء فيها "أنا مستعد للتخلي عن كل مشاهد العالم مقابل مشهد طفولتي" وتحيل المقولة بشكل واضح للافتتاحية التي انتقاها الكاتب من مشاهد طفولته البعيدة، وتمهد لها.

على الرغم من أن الكاتب قد عنون افتتاحيته بـ"تصدير"، فإنها تعد في الأساس من خطابات التقديم وليس من خطابات التصدير، الذي هو استشهاد غيري في أغلب الأحوال، فتنطبق عليها تسميات: التمهيد، أو المفتتح، وغيرها من المفردات التي عدها جينيت مرادفات متوازية لخطاب التقديم.

ويتخذ خطاب التقديم صيغة شكلية أساسية تتمثل في كونها خطابًا نثريًّا، إلا أن هذه القاعدة قد تُخترق لحضور ممارسات استهلالية استثنائية. فيأتي الخطاب المقدماتي على أحد الصيغ التالية: صيغة درامية، أو شعرية، أو سردية، أو نثرية. وتكون ذاتية.

وقد وضعت المقدمة للنص القصصي محيطًا تمهيديًّا وقدمت له إيضاحًا، كما وفرت له بعدا تداوليًّا، وعملت على التأثير في المتلقي مشكّلة ما يمكن تسميته بـ"الميثاق التمهيدي"؛ فانشغلت الافتتاحية التي حوت النص القصصي الأطول في نصوص المجموعة، بتوضيح امتلاك الشاعر/الكاتب لصنعة الكلام التي خالفها باللجوء إلى التلميح والومض في المتن القصصي في مفارقة واضحة ظهرت في طول حجم الافتتاحية وقصر القصص نفسها، مفارقة أخرى تطرحها الافتتاحية تتمثل في تصريح الكاتب بتجنبه لمواضع النقاش الخاص بالمجتمع والدين والحرية، في حين انشغال المجموعة بالقضايا الإنسانية وبالأحداث المتأزمة داخل المجتمع.

وعند الانتقال عن أهم المضامين الفكرية للمجموعة، نجد أن المجموعة الأولى "ومضات على حدود سايكس بيكو" قد خيّم على قصصها موضوع الحرب وما تخلفه من آثار مادية ونفسه؛ من سقوط للقتلى ولجوء للمواطنين وسوء أحوال الباقين منهم داخل أوطانهم.

برزت الفكرة - كما نلمس - بداية من العنوان الذي يشير إلى اتفاقية سايكس بيكو بوصفها أخطر الاتفاقيات التي أسهمت في تقسيم شبه الجزيرة العربية إلى مناطق يسيطر عليها الاستعمار الفرنسي والإنجليزي. ويؤكد الكاتب فكرته عبر استدعاء مقولة للسياسي البريطاني جورج جلاوي المعروف بآرائه المناهضة للحروب والمناصرة للقضية الفلسطينية.

وعبر قصص الومضات الأولى، يشير الكاتب إلى آثار الحروب على المجتمعات وويلاتها على البشرية؛ فيسلط الضوء على مأساة القضية الفلسطينية القائمة على جدلية الاختيار بين البقاء في الوطن تحت سلطة الاحتلال الصهيوني أو النزوح عنه وتركه للمستوطنين اليهود الجدد الذين احتلوا الديار وخربّوا الأرض. فيلمّح


سعد يكن

إلى تجربة النفي كتجربة موائمة يمر بها الإنسان نتيجة للحروب، فالمنفى - كما برز في "غربة روح" - صدع قسري يفصل بين الإنسان وموطنه الأصلي، وبين النفس ووطنها الحقيقي ولا يمكن التغلب على الحزن الذي يسبّبه والذي يرتبط دائما بشعور الفقدان. وكذلك إلى سوء أوضاع اللاجئين من ضحايا الحروب أو التهجير في "مخيم" التي يشير فيها إلى أنه رغم أن المخيمات تقضي بأن تكون مأوى مؤقتا لساكنيه حتى عودتهم إلى أوطانهم، فإنها تتحول إلى سكن دائم أحيانا يطول وجود اللاجئين بها.

ولا شك أن الاستعمار بأشكاله المتعددة هو السبب الرئيس في تعدد الجنسيات، فنجد الفلسطيني - الأميركي أو الجزائري - الفرنسي، وغيرها من أنماط يعاني أصحابها من أزمة الانتماء أو اضطراب الهوية، وهو ما جسده الكاتب بتكثيف وبراعة في "تغطية إخبارية".

أما داخل الأمة الواحدة، فنجد أن الانقسامات الداخلية بين أبنائها (كما في "فتنة")، وسعي رجال الدين إلى الاستيلاء على السلطة (كما في "رايات سوداء")، وتمرد المواطنين على أوضاعهم الاجتماعية السيئة (كما في "توثيق")، كلها تداعيات لا تقل خطورة عن قيام الحروب بين الدول.

تناقش المجموعة الثانية "ومضات ترقص في المحراب" فكرة تمرد الإنسان على المعتقدات البالية ومحاولاته إعمال العقل في كل المسلمات البديهية رغبة في التغيير، وهو ما قد يقابله أعداء التجديد بالرفض مرة، وبالعنف والإنكار مرة أخرى.

برزت الفكرة بداية من العنوان الذي يحمل في تركيبه مفردة "محراب" وما تستدعيه من قداسة بجانب "الرقص" كرمز للتمرد، ويؤكد الكاتب فكرته عبر استدعاء مقولة للكاتب اليوناني نيكولاس كزانتزاكيس المشهور بروايته "زوربا اليوناني" وبتأثره بنيتشه وأفكاره عن الدين والحياة والله. وعبر قصص الومضات الثانية، يشير الكاتب إلى التجديد بوصفه إعمالا للعقل ورفضا للجهل، وآثاره على المجددين والمحافظين؛ حيث يدعم الكاتب قيم التنوير وثماره، ويدعو إلى تحرير الفرد والمجتمع من كل العقائد البالية السائدة في "تنوير"، ويواصل في "اختيار" عرض الرحلة الفاصلة التي يمر بها المجدد بين الاعتماد الكلي على الغيبيات والإيمان بضرورة إعمال العقل، ويؤكد في "ضلال" قدرة العقل البشري على التغيير وإصرار المتنورين على إحداثه رغم ما قد يقابلونه من تكفير.

ومثلما يشير إلى الرحلة العقلية التي يمر بها الفرد في تساؤلاته الفكرية المتعلقة بالحياة، يشير كذلك إلى رحلة النفس البشرية أثناء إدراكها لحقيقة الموت ووهم الحياة (كما في "كياسة")، واعترافها بالضعف كجزء من الطبيعة البشرية (كما في "عين الحكمة")؛ فالشباب قوة بين ضعفين. ولذلك، يعلن في "أنا وهي" تمنّي الوصول إلى مرتبة الاطمئنان بوصفها أرقى درجات النفس الإنسانية.

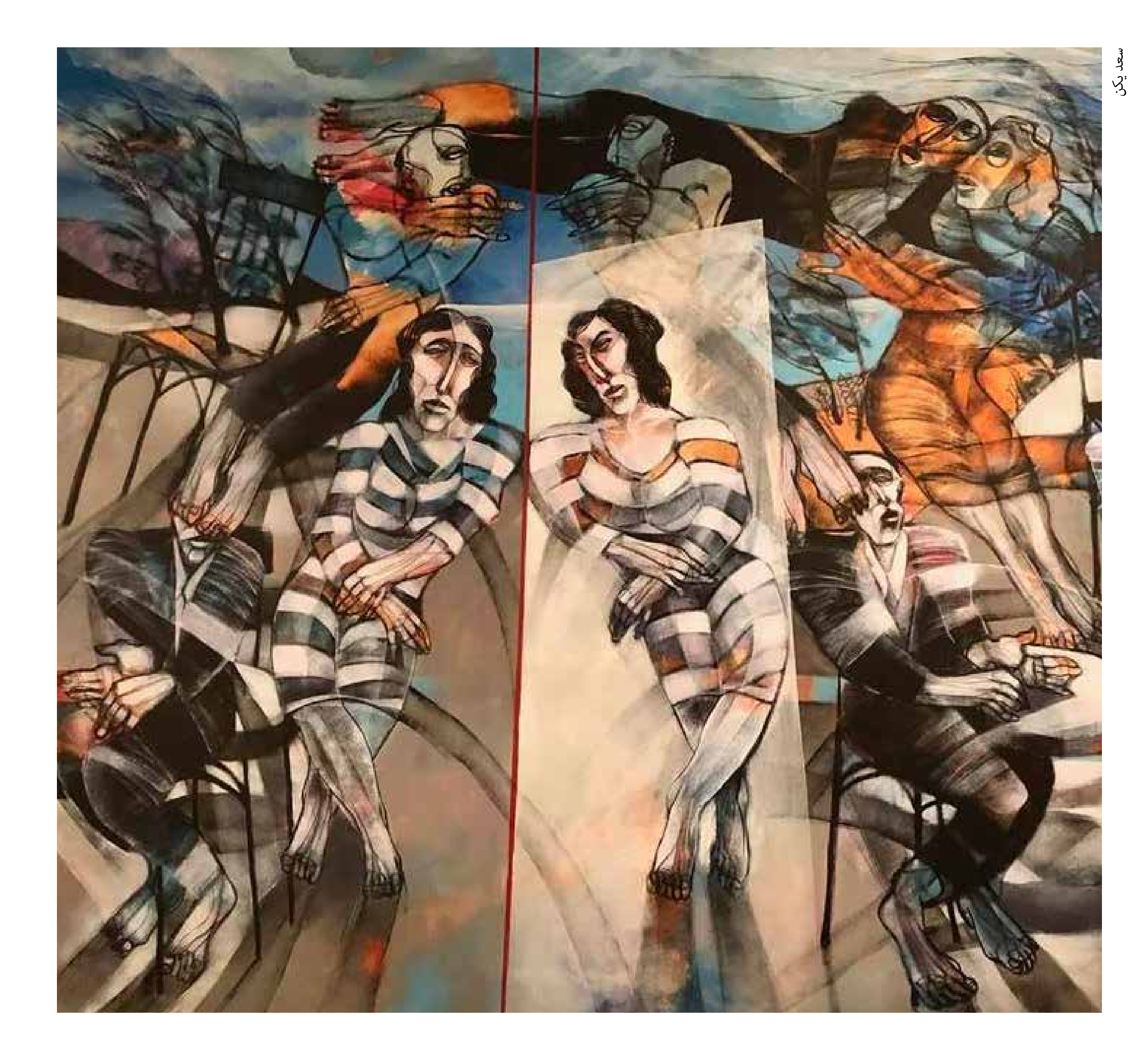
تعرض المجموعة الثالثة "ومضات خلف الأبواب" بعض المشكلات الاجتماعية كالخيانة وتزويج القاصرات والطلاق وغيرها، عن طريق توظيف الأجواء الأسطورية التي تمتلئ بشخصيات من الشياطين والجان وغيرها. ويمكن القول بأن الفكرة برزت أيضا كذلك من العنوان، وما يشي به تعبير "خلف الأبواب" من غموض وريبة وأحيانا رعب. وهو ما يتواصل مع استدعاء مقولة للكاتب المصري أحمد خالد توفيق الأشهر في مجال أدب الرعب والفانتازيا والخيال العلمي. ولذلك يتضافر في قصص الومضات الثالثة الواقعي والفانتازي في تجسيد مشكلات المجتمع بشكل ملموس؛ فنلمح الشيطان وإغواءاته في "قطاف"، وبراءة الحياة الأولى في "جنة" والظلال البشرية في "شيء من اللاوعي" والأصوات الغريبة في "إشارات"، جنبا إلى جنب مع قضايا تزويج القاصرات في "تجارة مشبوهة" والخيانة الزوجية في "عزوف" و"راضية"، والوصاية الأبوية في "حنان زائد"، والمفاهيم الطبقية في "عزف منفرد"، وأشكال الموت المختلفة كالشهادة والقتل والموت الطبيعي في "بقايا" و"كاريزما" و"فراغ".

أما المجموعة الرابعة "ومضات تقذف بالإشارة" فتتناول ثورات الشعوب ضد الاستبداد ورغبتها في التغيير الاجتماعي وإلغاء التفاوت الطبقي بين فئات المجتمع. نلمس الفكرة من العنوان ودال "القذف" بما توحيه من كشف الستر وفضح السوءات وانتهاك المحرمات، ونتأكد منها عبر استدعاء مقولة لفولتير، الفيلسوف الفرنسي الذي عاش في عصر التنوير وكان مدافعا صريحا عن الإصلاح الاجتماعي. وهنا يشير الكاتب في "لقطة" إلى تهديد السلطة، بمختلف أشكالها العسكرية والدينية والاقتصادية، لاستقرار المواطنين المجبرين على "التفاوض" مع واقع لا يقبلونه ولكنهم مرغمين على البقاء داخله. ويواصل الإشارة إلى استبداد بعض الحكام العرب وممارستهم القمعية ضد شعوبهم (كما في "ممنوع")، ويلفت النظر إلى استمرار ثورة الشعوب ضدهم رغبة في تحرير أوطانهم وتحقيق المساواة الاجتماعية عبر الثورات المطالبة بالعدل والقضاء على الفقر في "نضال" وعدم خوفهم من الاعتقال أو فقدان حياتهم في سبيل تحقيق ذلك، كما عبر في "كمين".

تجسد قصص المجموعة الخامسة "ومضات شبحية" ما تتعرض له النفس الإنسانية من مشاعر اغترابية مختلفة، تجبرها أحيانا على العزلة الاختيارية. وقد اعتمد فيها الكاتب على منحى سريالي منطلقا من الواقع المادي للتعبير عمّا فوق الواقع، من أحلام وظواهر غريبة وتصورات خيالية.

وهو ما يتجسد في العنوان الذي وصف تلك الومضات بـ"الشبحية" تأكيدا على بعدها غير الجلي وعناصرها الخارقة للطبيعة. وهو ما يتماشى - بالتأكيد - مع اختيار تصدير مقتبس عن إحدى مقولات الفنان الإسباني بيكاسو المشهور بأعماله السيريالية التي تعتمد على المفردات الواقعية في استخدامها كرموز للتعبير عن الأحلام والخيالات والارتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي.

فتصور قصة "كيان" الفرد في اغترابه عن المحيطين بالإنسي وسط الأشباح، بينما تجسد "زيف" تحطيم كل تلك "الأصنام" التي خلقها الإنسان على مر العصور وآمن بها ومحاولة تفكيك قدسيتها بعيدا عن الوصاية الأخلاقية أو الدينية أو السياسية عن طريق "الماء" واستدعاء قوة الماء التدميرية المتمثلة في الطوفان وما يتبعه من تطهير وخلق جديد. أما قصة "جولة" فترصد قدرة الأحلام على تعبيرها على الواقع، وتنتهي المجموعة بقصتي



سعد يكن

"انفراجة" و"علاقة خاصة"، وهما معبران عن علاقة الفنان بعمله وارتباطه به.

أما المجموعة السادسة والأخيرة "ومضات تظلل صاحبها"، وهي أطول نصوص الكتاب؛ حيث تضم حوالي 40 قصة/قصيدة قصيرة، وهو تفاوت ملحوظ وغير مبرر بينها وبين كم المجموعات الأخرى وكيفها، فتعود مرة أخرى لمقولة للفيلسوف الروماني إميل سيوران.

تدور ومضات المجموعة حول المشاعر الإنسانية والأحاسيس المتناقضة، فتستكشف مشاعر الاغتراب عن الذات (كما في "جوع - حنين")، وعن الوطن وما ترتبط بها من خذلان وإحباط وحزن (كما في "مدونة - نقصان") والتمسك بالأحلام بديلا للواقع، كما تجسد القصص مفهوم الظل بوصفه قرينا للغموض والسوداوية (كما في "مراقبة")، واستدعاء الذكريات بوصفها بديلا للحاضر المأزوم، وفكرة الثورة بوصفها الوجه المكمل للحب (كما في "اشتباه - سياسة - ترصد")، وتلقي الضوء على بعض الصفات كالنفاق بوصفه الصفة الأكثر دناءة في النفس الإنسانية.

وهكذا تعاطت المجموعة القصصية القصيرة جدا "رقص مصاصي الدماء" مع المحددات النوعية للقصة القصيرة جدا ومع سماتها الأسلوبية والتعبيرية؛ من اختزال وتكثيف سردي ومفارقة الصورة والرمز وخصوصية البداية والنهاية، ومن جرأة في التعبير عن الهموم الذاتية والاجتماعية والإنسانية المعاصرة.

ناقدة وأكاديمية من مصر



جاذبية الصفر

فصل من رواية

لؤي عبدالإله

لا بد أنك ما زلتَ تتذكر جملة "طاهر" التي كان يكررها في كل نقاش يدور بيننا: "الشعوب حديثة التكوين هي السعيدة فقط" وإذا ألححتَ عليه كي يعطيك سبباً فإنه سيكرر هذه الجملة دائماً: "لأنها بلا ذاكرة".

لعلك تذكر ذلك اللقاء الذي جمعنا في بيت الدكتورة "عالية". كان شهر آب قد غادرنا للتو، وخلاله عاشت لندن أسخن شهر عرفته منذ عقود، ومع الرطوبة العالية الملازمة كنتَ تشعر وكأنك في بغداد. وبالطبع بغداد من دون نخيلها ومن دون أناشيدها الوطنية وقرارات حاكمها المخيفة.

كانت المرة الأولى بالنسبة إليّ أن ألتقي بهذا العدد من أبناء البلد بعد انقطاع طويل عنهم. تستحضر ذاكرتي عينيك اللتين كانتا تستكشفان من خلال التحديق في وجهي درجة ارتباكي وأنا أسعى جاهداً لمتابعة خيوط الأحاديث المتقاطعة والمتلاقية هنا وهناك، الأصوات الصاخبة، الضحكات المتفجرة المختلطة بنوبات البكاء القصيرة.

عليّ أن أعترف الآن بأن الفضل في مكوثي حتى نهاية الأمسية هو ذلك التواصل الذي ظل قائماً بيننا، وكانت تلك الابتسامة التي ترتسم على شفتيك من وقت إلى آخر وأنت تبادلني النظرات أفيوناً يبقيني لاصقاً بكرسيي بدلاً من ترديد: "أعتذر، عليّ أن أذهب الآن". ولا أستبعد أن يتفهم الجميع انسحابي، فبيتي يقع في ضواحي لندن القصية، والقطار الذي أحتاج إليه في رحلة العودة يتوقف عن الخدمة الساعة العاشرة مساءً.

وكم ستتغير مساراتنا الحياتية لو أنني أطعتُ صوتي الداخلي بالمغادرة، أو ربما بشكل أدق ذلك الصوت الذي استولى على الأصوات الأخرى وجعلني أعيش حياتي وكأني أحتسي الشاي بملعقة صغيرة. حياة محكومة بنظام دقيق ما بين الجامعة التي أدرّس فيها والبيت والسفرات العائلية المخطَّط لها مسبقاً، مرة كل سنة، إلى بلد مشمس، ومتابعة تقدم "سوزان" و"منى" في الدراسة. وكم ساعدت "لورا" في تحويل حياتي السابقة إلى ساعة مضبوطة، لا مفاجآت فيها أو عوائق أو منغصات، كذلك سمحت خبرتها كمحاسبة محترفة لنا باستثمار قسط من دخلنا الشهري، فتمكنا بفضل مبادرتها تلك من الإيفاء بقرض بيتنا العقاري، وقرض شقة صغيرة في وسط لندن، وبالطبع يجب عدم تجاهل ما ورثته "لورا" من عمتها المتوفاة، وهذا ما ساعدنا على إرسال ابنتينا إلى مدرسة خاصة لا يدخلها إلا أبناء علية القوم لأجورها الخيالية.

أستطيع الآن وبعد مرور سنوات عديدة على ذلك اللقاء، إدراك مغزاه: حين أغمض عينيّ أراه على هيئة خط فاصل؛ أو بصيغة أدق هوة فاصلة. فكأني عبرتها دون أن أنتبه إليها بفضل الجسر الرابط بين الضفتين، لكني حين أردتُ الرجوع إلى عالمي الأول، اختفى الجسر وبقيت الهوة العميقة.

***

أستحضر غرفة الضيوف الواسعة في بيت الدكتورة "عالية"، ولعلّ أكثر ما علق في ذاكرتي منها بهاؤها الذي عكسته جدرانها المطلية حديثاً باللون التبني، ولا بد أن انفتاح البابين الزجاجيين المجاورين على الحديقة الخلفية سمح لضوء النهار بالتغلغل دون قيود في الغرفة، في وقت منحت أزهار الأقحوان القرمزية الموزعة على قماش الستارتين الملفوفتين عند حافتي البابين الزجاجيين رونقاً إضافياً، كذلك لعب لون ذلك القماش الأزرق الفاتح دوراً في خلق آصرة بالخارج، فشريط السماء الأزرق (الذي يكون في الغالب رمادياً مائلاً إلى اللون البني في لندن) أضفى على المكان ألفة إضافية في نفسي جعلتني أشعر وكأني زرته كثيراً رغم أنها المرة الأولى الذي تطأه قدماي.

صفوان أصلان

أسرت عينيّ لوحة بورتريه معلقة على الجدار الأيسر الجانبي. كانت أمامي فتاة تكشف ملامحها أنها في العشرين من عمرها أو أكثر قليلاً: وجنتان نافرتان بالغ الرسام في احمرارهما فجعلهما نصفي تفاحة شهيتين، لكنه في الوقت نفسه، عكس عينين لوزيتين ضاحكتين تحملان في طياتهما عنصرين متعاكسين: دهاء يخاف الرجال منه وجرأة تغريهم إليها، ولعل إمالة الرأس قليلاً إلى اليمين وزوغان العينين قليلا إلى اليسار، صوب الناظر، تهدفان إلى تقليد خفي لحركة رأس "موناليزا" الخالدة. وكأن شعوراً ما مسّ مضيفتي فدفعها لوضع أصابع يدها اليمنى على زندي الأيسر، وحينما التفتُّ إليها كان هناك أسى خفيف تسرب إلى قسمات وجهها فعمّق الأخاديد على جبينها قليلاً: "ليت الشباب يعود يوماً"، قالت الدكتورة "عالية" متحسرة قليلاً: "إنها من أيام بغداد قبل الثورة".

كان عليّ أن أضيف عاملاً آخر ساهم في خلق تلك الألفة: وأنا أقرع جرس البيت خامرني شعور بأن ضيفتها الشابة ستفتح الباب. وأنت تعرف من أقصد! أو أحد زوارها، لكني فوجئت بالدكتورة "عالية" أمامي. وكم جعلني مظهرها أشك بأن عشرين سنة قد عبرت منذ آخر لقاء جمعنا في مظاهرة ضد الحرب في فيتنام. وكأنها تلمّست شعوري بالحرج بسبب هذا الانقطاع الطويل غير المبرر له، فبادرت بعد تبادل التحية معي مستفسرة: "أرجو ألا تكون قد أضعتَ طريقك إلى البيت..."، لمحتُ عينيها تزوغان إلى كتاب خرائط لندن الشهير، "أيه تو زت" الذي كان بين يديّ، قلت هازئاً: "ما دام هذا الدليل معي فلن أضيع أبداً". ضحكت بطلاقة. أضافت، بنبرة مرحة، وهي تقودني في المدخل المعتم: "وصلتَ على الموعد بالضبط... لا بد أنك أصبحت إنجليزياً قحّاً". وقبل أن تستدير يساراً لتدخل غرفة الجلوس، تداركت جملتها: "ومعك باقة جميلة! أنا أحب أزهار عبّاد الشمس كثيراً...". وصلتني في تلك اللحظة من فوهة الدرج المجاور للمدخل، والموصل إلى الطابق الأعلى سعلات واهية متقطعة، وكدت أسألها عن صحة "عمو" لكني تراجعت خوفاً من أن تعتبره نوعاً من التطفل، خصوصاً، وأن فجوة زمنية شاسعة تفصلنا عن بعض قبل هذا اللقاء.

قبل الجلوس على الكنبة جاءني سؤالها ليوقظ في نفسي قلقاً بقيتُ حريصاً على تجاهله:

- "عندك أخبار جديدة؟"، طفح على عينيها خوف وفضول كأنهما كانتا تنتظران مني تطميناً ما.
- "غورباتشوف سيلتقي بوش في هلسنكي بعد أسبوع".
- "وماذا تظن أنه سيفعل أكثر من البصم عما يريده الأميركان؟".
- "أتمنى أن يعي صدّام المخاطر وينسحب".
- "لن يقوم بذلك أبداً. لا بد أنه فرحان جداً الآن وهو يشاهد صوره تملأ أبرز صحف الغرب، والكل يتحدث عنه".

قلتُ منعاً لتعكير الجو وإبقائه رائقاً: "المشكلة أن المذيعين هنا يبدلون الصاد بحرف السين، ويعجزون عن لفظ الشَّدّة فوق حرف الدال، فيصبح اسمه على ألسنتهم: "سَدَم". هم يلفظونه بشكل مشابه تماماً عندما يلفظون كلمة "سدوم"، المدينة التي غضب الرب عليها فأحرقها بالكبريت.

لكني حققتُ عكس ما تمنيته، إذ جمدت الابتسامة على عينيها، وانزمّت شفتاها بقوة، بينما تثبّتَ بصرها صوبي لحظات، وحال انتباهها لما هي فيه هزت رأسها. وكأنها في حركتها كانت تنفي إمكانية تحقق ذلك الكابوس الذي حرّضت كلماتي الخرقاء على تشكله. رددت بصوت خافت مخاطبة نفسها: "الله يستر".

***

أصبح تحت أيدينا اليوم فيض من أسماء أسطورية تمكننا من إعادة إنتاج ما حدث ثانية لكن بنسخة أخف دماً وقابلة للقص: قد أكتب "بوش - 1" بدلا من "جورج بوش"، جنباً إلى جنب مع مقاتلات "أف - 16" وقاذفات "بي - 52 " (التي تصنع بقنابلها سجاداً واسعا من الأرض المحروقة)، وصواريخ «توماهاوك - 109»، وهليكوبترات «أباتشي - 64»، وقاذفات «نايتهاوك - 117» الشبحية. و"الحُمر" و"الخُضر".

هل علي أنّ أكتفي باللقب "سَدَم" أم أمنحه رقماً إضافياً: «سَدَم-1»؟

لحسن الحظ، كنتَ أول الواصلين إلى بيت الدكتورة "عالية". كأنك أنقذتنا معاً من حرج انقطاع خيط التواصل بيننا، أذكر أنها سألتني قبل قدومك عن حياتي العائلية: ما عمل زوجتي، وما اسمها، وكم طفلاً أنجبتُ، وأين نسكن... وأظنها شعرت في لحظة ما بارتباك لأني لم أقابلها بأسئلة تجعل من حوارنا لعبة شبيهة بكرة الطاولة. أذكر أنك أخبرتني من قبل عن موقعها المهني الرفيع آنذاك: كانت طبيبة استشارية في مستشفى لندني كبير نسيتُ أن تذكر اسمه لي.

وكأن أيّ جلسة تحتاج، على الأقل، إلى ثلاثة أشخاص لكي يصبح الحديث عاماً، ويتحرر المرء من توجيه كلامه إلى شخص محدد. الآخران يصبحان جمهوراً: كتلة واحدة، فأنت تكون في هذا الطرف مرة وفي الطرف الثاني مرة أخرى. تارة مستمعاً وتارة متحدثاً، أو قد تكون مستمعاً فقط، وتكتفي بهز رأسك تعبيراً عن موافقة ما يقول الآخر، حتى لو كان ذهنك في مكان ما خارج الغرفة.

وأنتما تتبادلان الحديث تشكل في نفسي انطباع بتقاربكما الفكري. كلاكما عبّر عن أسفه الشديد لانهيار المعسكر الاشتراكي. وكلاكما كان متشائماً من مستقبل الاتحاد السوفياتي. أسمعك تردد بعد إمرار أصابع يدك اليمنى فوق خصلات شعرك المصففة بعناية تجنباً لانكشاف صلعة مخفية تحتها:

- "ألمانيا الغربية ستبتلع ألمانيا الديمقراطية في الشهر المقبل".
- "هذا ما جلبه 'غلازْنوسْت' * 'غورباتشوف' سيئ الصيت من خراب".
- "يبدو أن جواسيس الرأسمالية وصلوا إلى أعلى مناصب الكرملين".
- "هذه مجرد كبوة. حركة التاريخ لا تسير إلى الوراء، رغم كل شيء".
- "كيف صحة 'عمو'؟".
- "هو مكتئب جداً لما يجري. منذ انهيار جدار برلين وهو يعاني من ارتفاع ضغط الدم".
- "عمّو كرس كل حياته للنضال".
- "هو يشعر أن كل الرفاق في العالم مسؤولون عن الهزيمة، وهو أولهم".
- "عمو قديس من عصر آخر".

قُرع جرس الباب ثلاث مرات بأصابع ملحاحة مرتبكة، فانفرجت أساريركما. كأن قدوم ضيوف آخرين أخرجكما من دوامة لا نهاية لها.

ولم تكن تلك الضربات، كما أتذكر، إلا بفضل أصابع توأمَي طاهر المتنافسَين على مَن هو الأسرع في جعل الباب ينفتح.

***

اكتمل الشمل، أو هكذا ظننتُ. ولا بد أنك تتذكر أين توزع الضيوف على مقاعد الغرفة: "طاهر" احتل الكرسي ذا الذراعين وإلى يساره جلست زوجته "مريم" على كنبة عريضة محاذية للجدار، تفصلها مسافة واضحة عن "ماهر" الذي ظل طوال الأمسية ملتصقاً بأقصى حافتها، تتكئ ذراعه اليسرى من وقت إلى آخر على ذراع الكنبة، ثم تنتقل لتستقر في حضنه حيث تتشابك أصابع يديه بعضها ببعض.

في البدء أضجعت "مريم" ابنتها الصغرى النائمة على الفسحة القائمة بينها وبين ماهر، لكن الدكتورة "عالية" نهضت صوبها حال استقرار الكل على مقاعدهم: "احملي عروسك، 'زينة'، حتى نأخذها إلى غرفة ترتاح فيها، حرام تنام في هذا المكان"، قالت المضيفة بنبرة أمومية حازمة.

على الكنبة المقابلة احتل أبو "طاهر" أقصى يسار الكنبة الوثيرة، بينما اختارت والدته أقصى يمينها، مفضلةً راحة ذراعها وظهرها وهما يستندان إلى حافة الكنبة الجلدية.

من اللحظة الأولى بدا لي ذلك الجفاء القائم بين "طاهر" وأبيه، فالأخير كان يتجنب تدوير رأسه قليلا إلى اليسار كي لا تقع عيناه على عيني ابنه، كذلك كان جسده مائلا بزاوية 45 درجة تجنبا لأيّ تماس ممكن بين جسديهما. ولعل هذا النفور حفز صديقك على الانتقال من كرسيه إلى الكنبة التي تحتلها زوجته و"ماهر" ليجلس بينهما. مع ذلك ظلت الابتسامة طافحة على وجهه، بينما ظل وجه والده متجهما قليلاً كلما صادف أن وقعت عيناه على عيني "طاهر"، وكأنهما كانا يؤديان تمارين لعرض مسرحي سيقدمانه في تلك الجلسة الفريدة من نوعها.

قال "طاهر" وهو يتابع انشغال الدكتورة "عالية" مع أطفاله الذكور شديدي الحيوية: "أعتذر دكتورة على إزعاجهم".

- "لا أبداً، أنا أستمتع كثيراً بحضور الأطفال"، أجابت المضيفة بنبرة محتفية بالضيوف، "في كوخ الحديقة ألعاب كثيرة ستشغلهم".
- "أنتِ تعرفين أن الشعوب المنكوبة بالحروب تنجب أطفالاً كثاراً خلالها"، ردد "طاهر" بنبرة جادة، فأثارت فينا جميعاً رغبة بالضحك.
- "وأنتَ ما علاقتك بالحرب؟" قالت الدكتورة "عالية" ضاحكة، "أنت تسكن على بعد آلاف الأميال عن العراق".
- "صحيح، ولكن هذه مسألة غريزية محض دكتورة... هل تعرفين أن بكرنا 'أمل' وِلدت قبل الحرب مع إيران بشهرين، وكنا أنا و'مريم'، عازمَين على إنجاب أخ واحد لها فقط... وأنظري الآن إلى حالتنا".

هل تذكر كيف اصطبغ وجه زوجته بالحمرة؟ وهل انتبهتَ إلى تبادل النظرات بينها وبين "ماهر"، كأنها كانت تقول له بعينيها: "انظر كيف يحرجني أمام الآخرين".

لكن "طاهر" لم يتوقف عند تلك النقطة وينتقل إلى موضوع آخر، فكأن تلك الفكرة التي حضرت حفزت ذاكرته على استرجاع

---

*غلاسنوست: مصطلح استخدم للتعبير عن سياسة الانفتاح والشفافية التي بدأها غورباتشوف في أواسط الثمانينات من القرن الماضي.

تفاصيل أخرى.

- "أخبرني "ماهر" عن الأرانب، كيف أنها تتكاثر بمعدلات خيالية، كل شهر تستطيع الأنثى أن تنجب ما بين 4 إلى 14 وليداً، والسبب وراء ذلك هو أنها طعام لعدد كبير من الضواري بمن فيهم الإنسان والطيور الجارحة، لذلك فهي تتكاثر بشكل كبير إرضاءً لمفترسيها".

التفت "طاهر" صوب "ماهر" مستفسراً: "نسيتُ كم يخلّف زوجان من الأرانب خلال سبع سنوات".

لكن الآخر التزم الصمت قليلاً، وعلى وجهه برز احمرار قليل: "وأنا لا أتذكر أيضاً".

قالت "مريم" غاضبة: "تريد أن تشبِّهني بالأرانب".

***

جاء سؤال أبو "طاهر" ليغير مجرى الحديث: "أين المحروسة 'هاجِر'؟".

أجابت الدكتورة "عالية" بعد لحظة صمت: "ذهبت إلى شارع اكسفورد لشراء بعض الهدايا.... أتوقع وصولها في أي لحظة".

تساءلت أم "طاهر" بنبرة مستغربة: "يعني هي ما زالت مصممة على السفر معنا غداً؟".

نعم، قالت المضيفة، "أكدت أنها ستسافر معكما، وأمس ثبّتت الحجز على التلفون".

قلتُ وأنا أتطلع في بروفيلَي وجهها ووجه زوجها: "ليش ما تبقون فترة أطول حتى تنجلي الأمور....أظن عمي أبو 'طاهر' متقاعد".

استبقت أم "طاهر" زوجها في الكلام: "نعم هو متقاعد، ولكننا اشتقنا لأولادنا وأحفادنا في بغداد..."، أضافت بعد لحظات من الصمت: "شهرين في لندن، كافي. تخلصنا من حرّ بغداد، والتقينا بطاهر و"مريم" والاولاد، الله يحفظهم".

قال أبو "طاهر": "لا تخافوا، الحرب لن تحدث أبداً".

قال "ماهر": "عمي، الجسر الجوي بين أميركا والسعودية ما توقف لحظة من دخول الجيش في الكويت... جنود وطائرات وأسلحة ثقيلة..".

قال أبو "طاهر": "الحلم الذي رأيته أقنعني: الحرب لن تقع..".

لا بد أنك تذكر كيف دارت الرؤوس صوب بعضها البعض، وهي تتابع باندهاش سرده لتفاصيل الحلم ثم تأويله ببرود للحاضرين. ولا أستبعد أن يكون السبب وراء لامبالاة والد "طاهر" هو انقطاعه الكامل عن الأخبار، فعند قدومه في منتصف تموز كان كل شيء على ما يرام، ولم يكن أيّ من سكان الأرض يعرف ما سيحدث بعد أسبوعين فقط في الكويت.

سألته الدكتورة "عالية"، تحت سطوة ذهول أصابها من ثقة ضيفها المطلقة جعل فمها مفتوحاً ويديها تحيطان خدّيها: "ممكن تحكي لنا إياه؟".

***

منذ اكتساح الجيش العراقي للكويت لم يحدث شيء أكثر إثارة منه، وكم أصبح ذلك الحدث أهم خبر للصحف ومحطات التلفزيون والراديو. كانت أعيننا تتابع مأخوذةً استعراضات القوة على جبهتين: صفوف الدبابات والصواريخ العراقية تمر من أمام منصة "صَدَم" بحركة بطيئة مهيبة تقابلها طائرات النقل العملاقة وهي تهبط في مطار الظهران، محملة بالجنود الأميركان. كانت ملامحهم توحي بأنهم جاؤوا لقضاء عطلة الصيف في أتون الصحراء، فملابسهم "الكاجوال" وابتساماتهم العريضة واللبان الذي يمضغه بعضهم لا توحي بقدومهم لخوض حرب ما. ولم تبدُ تلك الصناديق المعدنية الهابطة معهم حاوية شيئا أكثر من مواد مكملة للإقامة: مراهم لحماية الوجه من لفح الشمس الحارق، شوكولاتة، علب بيرة، مكيفات هواء، أطعمة، أدوية، ولا أستبعد وجود هراوات وكرات لعبة البيسبول فيها.

لعلك تذكر خطاب "بوش - 1" القصير على شاشة التلفزيون. أظن أننا شاهدناه معاً على «قناة 4»، بعد أقل من أسبوع على احتلال الكويت، وفيه أعلن عن وصول عناصر من «الفرقة المجوقلة 82» ووحدات أساسية من القوة الجوية الأميركية إلى السعودية.

أسعار النفط تقفز إلى أعلى، مؤشرات البورصة تهبط سريعاً.

سفن حربية تتحرك صوب الخليج.

كانت المشاهد التي تضخها قنوات التلفزيون والراديو دون توقف أشبه بأفيون متسرب في أوردة المتلقي دون هوادة لتجعله في حالة تنويم مغناطيسي مزمن.

تحضرني صور أولئك المدنيين الذين أصبحوا رهائن وضيوفاً معاً في كنف السلطات العراقية. لا بد أنك تذكر ذلك المشهد الهزلي حين زار "صَدَم" عدداً منهم، ليطمئنهم بأن هدف احتجازهم هو لدرء الحرب، لا لزرعهم دروعاً واقية للأهداف الحيوية، وأن الإعلام الغربي وقع في خطأ عندما ترجم كلمة "دَرْء" إلى "دِرْع". ولم يفته أن يسأل أحد الرهائن، الطفل المرعوب ستيوارت لوكُوود (رغم تمسيده المتكرر لشعره) إن كان يشرب الحليب بانتظام.

***

"شاهدتُ نفسي في حقل مزروع بالشعير"، قال أبو "طاهر" وهو يتطلع في وجه الدكتورة "عالية"، "كانت السنابل جافة ومملوءة



صفوان أصلان

بالحَبّ، فانحنت سيقانها، والفصل كان صيفاً، لأني كنت أرتدي قميصاً أبيض بنصف كمّ".

مضى يدير الملعقة بتأنٍ في كوب الشاي الأسود، بينما ظلت أعيننا تتقلب ما بين شفتيه الرفيعتين وعينيه المستكينتين. فجأة أشرقت ابتسامة خفيفة فعمقت الغضون على جبهته وخديه الضامرين، "لا أتذكر كيف اندلعت النار خلفي. كانت تتقدم نحوي بسرعة عجيبة. ولا بدّ أنني تشاهَدتُ في تلك اللحظة، ورفعت رأسي لرب العباد مستسلماً، فإذا بالسماء تسوَدّ بالغيوم، ثم ترعد وتبرق، ويهبط مطر غزير لم أرَ مثله في حياتي. التفتُّ خلفي، كانت النار منطفئة، والأغرب من كل ذلك، لم يبق أي أثر للحريق في الحقل".

أتذكّر أننا تبادلنا نظرات خاطفة، ونحن نستمع إلى أبو "طاهر"، لكنك كنت حريصاً على إقصاء تلك الابتسامة التي برزت على عينيك، خوفاً من إيلام المتحدث إن حسبها سخرية.

جاء صوت الدكتورة "عالية" بنبرة جادة وجافة في آن: "وما هو تفسيرك للحلم؟".

"النار ترمز لما يحدث الآن. لكن المطر جاء وأطفأها. أنا متيقن أن الجيش سينسحب، والمشاكل بين أبناء العم ستنحل بالتفاهم...".

ثم أضاف بنبرة واثقة: "منذ وقوع المشكلة، وأنا أصلّي كل ليلة التراويح، وأدعو الله بأن يطفئ هذا الحريق، ويعيد القادة إلى جادة العقل..".

قال "طاهر" موجهاً بصره صوب المضيفة: "أنا عندي تفسير آخر"، فاستدارت رقابنا صوبه بفضول أكبر؛ "الماء له دلالة مهمة في أي حلم..." وكأن "ماهر" تكلم بالنيابة عنا جميعاً: "ما هو؟" أجاب "طاهر" بعد أن ارتشف جرعة كبيرة من كأس نبيذه: « الحلم باطل..".

انفجر الحضور بالضحك، حتى أصابت الدكتورة "عالية" نوبة سعال حادة. أما أبو "طاهر" فقد علت وجهه حمرة، وطفح ارتباك فوق حدقتيه الصغيرتين. لكنكَ كنتَ الأقل تعبيراً عن مرحك، بل إن عينيك تسلطتا أكثر صوب "طاهر"، تنتقدانه ضمنياً على سخريته.

تداركت مضيفتنا الموقف، فوجهت حديثها لوالد "طاهر": "اعذرنا... نحن ضحكنا لأن التعليق لا علاقة له بالسياق... 'طاهر' جوكرنا المفضل، من دونه لا تحلو الجلسات، فهو يستخرج ألطف ما في نفوس الحاضرين".

لكن الابن العاقّ لم يكتف بمناكدة والده بما قال حتى تلك اللحظة، خصوصاً وأنه كان قد أنهى شرب زجاجة النبيذ التي جلبها معه، بينما الآخرون ما زالوا في كأسهم الأول. أذكر أنك نوهتَ لي بإيجاز خالٍ من اللوم الحاد، إهمال "طاهر" لوالديه، وكيف أنه ظل كل يوم يجد حجة للتهرب منهما، تاركاً إياهما مع الأطفال، بينما كانت زوجته مريم مواظبة على عملها في دار لكبار السن ولا تعود إلا مساءً.

ارتفع صوت "طاهر" طبقة عما كان عليه، وكأن النبيذ بدأ يتسلل إلى روحه: "هل تعرفون أن أبي كتب قصيدة هجاء ضدي؟".

قالت الدكتورة "عالية"، غير مصدقة: "لو كنتُ مكانه لكتبتُ ديوان هجاء ضدك..".

قالت الأم: "كل يوم يرجع بعد منتصف الليل وهو..".

قال الأب: "والأصدقاء، أهمّ طبعاً من أهله... اليوم عندي موعد مع فلان، وغدا مع علان، وبعد غد مع فلتان..."، مسح أبو "طاهر" باطن يديه أحدهما بالآخر بقسمات مستسلمة للأمر الواقع، بينما ظلت عينا "طاهر" تتنقلان في وجوهنا كأنه كان يبحث عن صدى كلام والديه ضده. قال ضاحكاً: "تعرفون أن أبي شاعر كلاسيكي؟ هو ما زال في بداياته، ولكن هذه القصيدة التي وجدتُ قصاصتها في المطبخ، تعبّر عن نقلة في أسلوبه... ويبدو أنه، لحسن الحظ، نساها على طاولة الطعام".

بدا وجه الأب وكأنه طفل أُمسِك لحظة ارتكابه حماقة ما على يد أبيه، لكنه في أعماقه كان، على الأكثر، فرِحاً بعدم ضياع القصيدة، ووقوعها بيد الطرف المعنيّ: ابنه البكر "طاهر". ازداد وجهه حمرة، وارتسمت على شفتيه ابتسامة واهية.

"ما رأيكَ لو أقرأ القصيدة؟" قال "طاهر" موجهاً سؤاله إلى والده، وحينما بقي الأخير صامتاً، أكمل جملته: "السكوت من الرضا... هل تحبون الاستماع إليها؟".

قالت الدكتورة "عالية" بنبرة من نفد صبره: "كلنا آذان صاغية". مد صديقك يده في جيب سرواله الأيمن فأخرج، رزمة أوراق مُجعلَكة، لكنه أعادها إلى مكانها. أخرج من الجيب الأيسر مظروفاً أبيض مدعوكاً، بحافة مفتوحة دون انتظام، ولا بد أن والده وجد هذا الظرف المهمل على الطاولة قبل رميه في سلة المهملات فراح يسطّر غضبه من ابنه عليه.

صاح "طاهر" وكأنه في ندوة شعرية: "الآن، سيداتي سادتي نستمع إلى قصيدة الشاعر العراقي الصاعد "عبدالرحيم الرُّقَيمي" يلقيها بالنيابة عنه..".

وقبل أن يتفوه "طاهر" باسمه، قُرِع الجرس مرتين بشكل متتالٍ إيقاعي. قالت الدكتورة "عالية"، وكأنها تسرنا بخبر مفرح: "آه، وصلت "هاجِر"..".

***

أذكر أنك حدثتني عن "هاجِر" من قبل؛ ربما حين التقينا آخر مرة في بار فندق "مونتاغيو" أو في مقهى "ديلانسي". كان برفقتك "طاهر"، وكم بدوتما لحظة دخولكما الصالة كأنكما "دونكيشوت" ومرافقه "سانشو بانزا"، الأول على فرسه "روسيانتو"، والثاني على حماره. كان "سانشو بانزا" يبذل كل جهوده لبث السرور في نفس "دونكيشوت" بطُرَفِه التي تصب غالباً في دائرة السخرية من نفسه، وكأنما نجح أخيراً، حين انفرجت أسارير "دونكيشوت" للحظة قبل أن تكفهرّ ملامحه ثانية.

لم تترك "هاجِر" في نفسك انطباعاً حسناً، بل ربما سخطاً دفيناً، كشفته توصيفاتك لها. يحضرني الآن بعض منها: "عصابية"، "متهتكة"، "مزاجية"، "مستبدة"، "ناكرة جميل"، "انفعالية"، "شبه أمية"، "جاهلة سياسياً"، و"مشاغبة"... سألتك عما تعنيه بتعبير "ناكرة جميل"، فكان جوابك: "هي لا تظهر أي تقدير لخالتها على كل ما قدمته لها خلال رحلتها، حتى تذكرة السفر اشترتها لها".

" من كلامك أفهم أنها ليست من جماعتكم". قلتُ مستفسراً.

"لا يهمني إن كانت من جماعتنا أو لا... فأنا أكثر أصدقائي من خارج الحزب... أنت على سبيل المثال..".

التفتُّ إلى مرافقك بحثاً عن رأي آخر بها. "أتفق تماماً مع "جليل"، لكن،" قال "طاهر"، وكأنه ابتلع آخر عبارته خوفاً من غضبك عليه، لكنه لم يستطع أن يقاومها فأضاف بنبرة خافتة، بينما كانت عيناه تراقبان ردود فعلك: "مع ذلك، فهي آسرة". أظن أنني سألته بعد تقلص ضئيل لعينيك علامةً على عدم القبول: "شكلاً؟" "شكلاً ومضموناً"، همس "طاهر" بينما تجنب النظر إليك، ولا أستبعد أنه في أعماقه كان فرحاً أن تكون هناك امرأة قد زعزعت هدوءك بشكل ما، وكأنه حدس بوجود عاطفة عاصفة وراء نفورك الظاهري منها.

وكأن تلك النميمة التي تقاسمناها حول "هاجر" قد خلقت لا إرادياً شوقاً للّقاء بها، ليس إلا من باب الفضول. ولعل صوراً عديدة تشكلت في ذهني لها قبل لقائي بها في تلك الأمسية الصاخبة، إحداها صورة امرأة سمراء بشفتين مائلتين إلى السواد، وشعر أسود قصير ورقبة طويلة وأنف روماني مصقول؛ وأخرى لامرأة نحيفة بعينين عسليتين واسعتين، وخدين ضامرين، بملامح ذكورية.

لا أذكر مَن منكما أخبرني عن سفر "هاجِر" ووالِدَي "طاهر" إلى بغداد في اليوم اللاحق لتلك الجلسة الصاخبة. وحين عرضتَ عليّ مشاركتهم، اعتذرتُ أول الأمر، لكنك أكدتَ بأن المضيفة ستهاتفني قريباً إن أحببتُ الحضور، وأنك ستعطيها رقم هاتف بيتي كي تدعوني. كان عليّ أن أعترف لك بأن شعوراً ملتبساً تنامى في أعماقي لهذه المصادفة: أن أتعرّف اليوم على امرأة "آسرة" كما وصفها "طاهر"، ثم تختفي إلى الأبد عن عينيّ في اليوم اللاحق.

لم تظهر "هاجِر" مباشرة في غرفة الاستقبال. قالت الدكتورة "عالية" معتذرة: "لا بدّ... راحت لحجرتها حتى تخلّي الهدايا بحقيبتها".

قال والد "طاهر" مبتسماً: "إذن، هي فعلاً مسافرة معنا".

قالت أم "طاهر" : "رَحْ يكون عندي أنيس على الطريق، والسفر معها ممتع كُلِّش".

***

لا بد أن "طاهر" نسي ما كان موشكاً أن يفعله، قبل دخول "هاجِر" الغرفة. ولعل جلوسها أمامه بين والديه أربكه قليلاً. كنتَ جالساً في أقصى يسار الغرفة على كرسي بذراعين، وهذا ما جعلك قادرا على رؤية بروفيلها، أو أكثر قليلاً. إلى يمينك كان "ماهر" جالساً، ولم أرك منساباً معه في حديث ما، فكأن هناك حاجزاً غير مرئي بينكما. أما أنا، فلم يكن موقعي يسمح لي برؤيتها. كانت "مريم" تجلس في موقع شاقولي بالنسبة إلى ناظريّ. وكأن قدوم "هاجِر" حرض فيها رغبة بإظهار ما تتميز به عنها: نهداها المتهوران اللذان اندفعا بضراوة إلى أمام، مما وسّع من فتحة الزيق الفاصل بينهما.

"حكى لي المتقاعد 'جون' أحد أصدقاء 'الپَب' الذي أرتاده طُرْفة،" قال "طاهر"، ثم عاد فارتشف جرعة من كأسه، "في وقتها لم أضحك، لأني كنت أترجمها خلال سماعي إلى العربية، لكني اليوم حينما رددتها بالإنجليزية مع نفسي ضحكتُ من الأعماق عليها".

قال الأب بنبرة ساخرة وصوت منخفض: "هذا كل ما تعلمته هنا من الإنجليز"، لكن ذلك لم يؤثر على اندفاع "طاهر"، بل ارتسمت ابتسامة رضا على وجهه.

"الپَب هو مثل مقهى المحلة عندنا. هناك يقدمون الشاي وهنا البيرة... وكلاهما يزدهر بفضل النميمة... أنا محظوظ أن يكون اسم 'پَب' المنطقة التي نسكن فيها: البجعة السوداء... سمعتُ أن هذا الاسم أطلِق عليه قبل اكتشاف البجع الأسود في أستراليا. وكاد "طاهر" ينتقل إلى موضوع آخر، لولا ارتفاع صوت ناعم، مبحوح قليلاً، لكنه مرح وجريء: "احكِ لنا النكتة، شوقتني لسماعها".

أسترجعُ الآن، كيف ارتفع رأسك من حالة العزلة العميقة التي تجيد تلبّسها، لتصوّب على صاحبة الصوت المنغَّم، نظرة نارية، وكأنك كنتَ تريد من "طاهر" تجنب تكرار ما حكاه لك من قبل. أذكر أن عينيه مالتا صوبك كأنهما تستأذناك وترددان بحياء: "فرصة الإفلات فاتت. أنا وقعتُ في المطبّ!".

" ذهب أرنب إلى قصّاب، وقال له: عندك جزر؟ أجابه القصّاب بالنفي. في اليوم الثاني جاءه ثانية: عندك جزر؟ لا، قال القصّاب، وإذا جئت مرة أخرى سأدق أذنيك على الجدار بالمسامير. فقال الأرنب: إذن عندك مسامير؟".

ولا أعرف لماذا اعتبرت "مريم" أنها المقصودة بالنكتة حين صاحت محتدة بزوجها: "متى تكف عن هذيانك؟" وكأن دمعتين طفحتا على جفني عينيها قبل أن تلمسهما بمنديل ورقي خوفاً من انزياح الكحل الكثيف عنهما، لكن "طاهر"، ومن دون أن يلتفت إليها، ردد بنبرة متخاذلة مرحة: "نحن نعيش في بلد ديمقراطي ليبرالي... وحرية التعبير فيه مقدسة".

تدخلت الدكتورة "عالية" ملطفة من المناخ المتوتر، حيث التفتت صوب "طاهر"، فرددت بنبرة مرحة: "إذا ذكرتَ كلمة أرنب مرة أخرى، أدق أذنيك بالمسامير على الجدار".

قال "طاهر" مقلداً صوت طفل: "عندكِ مسامير؟".

وأمام صمتنا، تخوفاً من انفجار "مريم" ثانية، جاء صوت "هاجِر" قاطعاً ومملوءاً بالمرح، وكأنها كانت تتحدث مع جمهور خفي: «"طاهر" أروع وأصدق إنسان التقيتُ به هنا في لندن... وسأفتقدك كثيراً..".

قالت الدكتورة "عالية" موجهة حديثها هذه المرة لمريم: "أنا أحبكما كثيراً، أنتما تكملان أحدكما الآخر..".

لست متأكداً، إذا كانت هناك نظرة خاطفة تبادلتْها "مريم" مع "ماهر"، قبل أن تسبغ على المضيفة عبارات الشكر والتقدير.

قالت الدكتورة "عالية" لطاهر بنبرة تجمع الأمر والترجّي: "حان الآن وقت الاستماع إلى قصيدة أبوطاهر".

***

لعلك نسيتَ تماماً ما تركته القصيدة من تأثير في الحاضرين، فباستثنائك، كان الكل مستمتعاً بالمناخ الذي خلقته قراءة الابن العاق لقصيدة أبيه الهجائية ضده، وأحياناً كانت "هاجِر" تطلب إعادة قراءة بيت ما منها تعبيراً عن الإعجاب به. أما "طاهر"، فبدا وكأنه ليس المعنيّ على الإطلاق برسالة القصيدة، أو أنه (وهذا هو الاحتمال الأقوى) اعتبر ذمّ بعض صفاته مديحاً، ومشاعر خيبة الأب منه إعجاباً خفياً به. بالمقابل، ترك الأخير انطباعاً في نفسي، أنه هو الآخر كان مستعذباً جلسة القراءة، فهو لم يقاطِع ابنه أثناء إلقائه، ومن موقعي كنتُ قادراً فقط على رؤية يديه المتشابكتين فوق حضنه، حيث راح إبهاماهما يدوران حول بعضهما البعض بطريقة غريبة.

قال "طاهر"، وكأنه يجيب عن تساؤل عبّر عنه صمت أبيه: "القصيدة بشكل عام جيدة... أجدتَ استعمال بحر الكامل. لكنك استعرتَ صورة شعرية بالكامل من شاعر كلاسيكي لا أتذكر اسمه".

" ثم ماذا؟" قال والده معترفاً، "كل الشعراء يستعيرون من الشعراء الذين سبقوهم، بمن فيهم المتنبي".

واصل الابن تعليقاته بنبرة تعليمية، زادت من مناخ المرح في الغرفة:

"هناك اختلال واضح في البيت الذي تبدأه بـ: من حانة إلى حانة..".

" اختلال في رأسك" قال الأب، ففجّر نوبة ضحك عنيفة فينا، بل حتى أنتَ، انسلت إلى شفتيك ابتسامة خجول، تتعارض مع تلك السحنة الجادة الغاضبة على عينيك، "يجب أن تُقرأ الألف المقصورة كفتحة يا فهيم، كي يستقر الوزن... الكثير من الشعراء القدامى قاموا بذلك في الماضي".

هل تتذكر كيف صفق "طاهر"، تعبيراً عن إعجابه، وانفرجت أساريره حتى اختفت عيناه؟ وكيف نهض والده من مكانه وخطا صوب ابنه؟ ساد الصمت لحظة تحت وقْع المفاجأة، لكننا جميعاً، تنفسنا الصعداء، حين اكتفى بسحب الورقة من يد "طاهر"، وعاد إلى مقعده.

ولعلك تذكر، حين أعاد قراءة "القصيدة" تحت تحريض "هاجِر": "قراءة "طاهر" كانت متخابثة، نريد أن نسمعها بصوت الشاعر..".

كم بدا والد "طاهر"، أثناء قراءته، وكأنه تلميذ يُلقي أمام تلامذة المدرسة قصيدة في يوم رفْع العلم الأسبوعي، ولم يبق محفوظاً في ذاكرتي إلاّ هذه الأبيات، أو لعل بعض كلماتها تغيرت فيها مع مرور الوقت:

يا سادراً في الغيّ أكرِمْ من رعاك   جئناك من بغداد نستهدي خطاك

قد قطَّعَ البين اللعين دروبنا   لكنّ قلب الأم لا يُقصي سناك

وأنا اصطبرتُ على الفراق تجمّلاً   متشوقاً في خلوتي كيما أراك

كم دمعةٍ نهنهتها بأناملي   لا صورةً تزدان في رأسي سواك

قد كنتَ بهجة بيتنا ومنارنا   نجماً يضيء ونحن نخطو في هداك

ماذا أصابك يا بنيَّ وأنت ترفل   في النعيم وتزدري خيراً أتاك

من حانة إلى حانة تُمسي وتُصبح   لا أبا لك مَن تكن ماذا دهاك

لكأنني من فرط يأسي لا أعي   إن كنتَ حقا ابنيَ الرابي هناك

***

تلاشت الضحكات شيئاً فشيئاً، ليحل محلها صمت بين الحاضرين، وكأنهم استحضروا حقيقة أن تلك الليلة التي تجمعهم بزوار لندن هي الأخيرة. ومع قعقعة الأسلحة هناك، تنامى شعور مشترك بأن لقاءهم هذا هو الأخير، فكأن النافذة التي فُتحت على العالم الخارجي أخيراً أوشكت على الانغلاق، ها هي الرحلات الجوية بين العراق والعالم الخارجي تنقطع بعد أيام على الغزو، لذلك كان على "هاجِر" ووالدَي "طاهر أن يسافروا إلى عَمّان جواً ومن هناك إلى بغداد بالحافلة. تراءى لي كأنهم يسافرون من كوكب إلى آخر، من الزهرة إلى المريخ. الأول تحكمه ربة الخصب الإغريقية: "أفروديت"، والثاني إله الحرب: أرِس".

لعلك تذكر، كيف كنا نتطلع إلى "طاهر" كي يُخرجنا من ذلك الوجوم الثقيل الذي هبط علينا دون سابق إنذار؛ وكأنه استشعر تخاطرياً حالنا، حاجتنا إلى حكمته وترهاته معاً؛ هزله وجدِّه،


صفوان أصلان

طفولته العصية على التلاشي، فراح يردد أغنية بغدادية ظهرت إلى الوجود قبل ولادته بسنوات. أذكر أنه قدم تعريفاً لها قبل أدائه: "هذه أغنية وجودية بكل معنى الكلمة... كأنها جزء من سِفْر الجامعة".

لم يكتف "طاهر" بالغناء الشجي، بل راحت قمتا سبابتيه تقدحان إحداهما بالأخرى فتنطلق منهما طقطقات صاخبة متوافقة مع اللحن، وفي لحظة انتشاء غامر، نهض من الكنبة، ليترك جسده يختض وفق إيقاع الأغنية البطيئة. أذكر أنك و"ماهر" والدكتورة "عالية" انغمرتم في ترديد اللازمة وراء "طاهر": "حُكْم الغرام ما يظل دوام" ليرتفع صوته على أثرها: "بعد الصفا لا بدّ جفا... وتصير أيامه ظلام".

لم أكن قادراً من موقعي أن أرى ردود فعل والِدَي "طاهر"، لكني لمحتُ راحتَي والدته وهما تتلامسان بحركة منتظمة، لكأنها كانت تنفض لا شعورياً يديها من بكرها المفضَّل، ولا أستبعد أن الأب كان غارقاً في خجل غريزي وهو يراقب ابنه يرقص في حركات خرقاء مضحكة. ولعل ذلك ما دفع "هاجِر" الجالسة بجانبه إلى كسر ذلك الشعور العميق بالحرج الذي تلبَّسه، إلى النهوض والانغمار مع "طاهر" في حركات إيمائية باهرة، دائرةً حوله باستقامة جسدها وعلو رأسها، وحركة ذراعيها الأنيقة، بينما ظلت عالقة على شفتيها ابتسامة ساحرة مسلطة عليه. بالمقابل بدا صديقك بجسده المحنيّ، وطقطقات سبابتيه واهتزاز مؤخرته، وهو يدور مع حركة "هاجِر"، كأنه ملاكم موشك على السقوط تحت وطأة ضربات خصمه القاصمة.

***

لعلك تذكر جيداً تلك اللحظة التي مدت "هاجِر" رقبتها قليلاً وصوَّبت عينيها عليّ عبر المسافة الفاصلة بيننا: "هذا مقعد شاغر، لماذا تبقى بعيداً؟" رددتْ بنبرة زاجرة مازحة معاً، "لا تخف، لن أخطفك من زوجتك الشقراء"، ثم أشارت إلى الكرسي ذي الذراعين الذي تركه "طاهر" قبل ساعتين ولم يعد إليه.

بدت الأمتار الأربعة التي قطعتُها كأنها أميال، ولا بد أن احمراراً طفحَ على وجهي يتوافق مع وجيب قلبي المتصاعد، كأني تلميذ صغير أُمسِكَ وهو يغش في امتحان ما. كان الكل يراقبني بفضول، وعلى أعينهم مزيج من فضول وشيطنة طفولية، وهذا ينطبق على الجميع، حتى على والدة "طاهر" ووالده، اللذين تبادلا نظرات غامضة، مرحة، فكأنما أدركا بحدسهما أن لعبة طريفة على وشك أن تبدأ وأن طرفي اللعبة سيكونان قريبين من موقعيهما.

لا بد أن عينيّ ظلتا تتنقلان بين وجوه الحاضرين متجنبة الثلاثي المغادر غداً مساء إلى عَمّان، والجالس على بعد ذراع مني، هل تذكر كيف تألقت عيناك، وأنت تخاطبني من دون كلمات: "هل تتفق معي الآن على كل الأوصاف التي نعتها بها؟" ولعلك اعتبرتَ هزة رأسي الخفيفة جواباً إيجابياً عن سؤالك.

ظل سؤال يتأرجح في رأسي ذهاباً وإياباً: كيف عرفت "هاجِر" بزواجي من امرأة إنجليزية؟ هل كان بفضل الخاتم في بنصري أم أن الدكتورة "عالية" أخبرتها عني بعد استفسارها عن الضيوف القادمين لهذه الأمسية؟

عاد "طاهر" يردد أغنيات مغرقة في القدم. ومع مشاركتكم في إنشاد كلماتها بحمية، كان شعوري بالحرج يتعمق، كلما حاولتُ استرجاع أي جملة منها دون جدوى، ولم تحضرني سوى صورة الراديو الكبير بأضوائه الحمراء والخضراء المنبثة من خلف لوح زجاجي، حيث يعلوه قماش ناعم تبنيّ اللون، في غرفة الجلوس ببيتنا البغدادي الذي بيع منذ سنوات. كانت أصوات "فرقة الإنشاد" تصدح بنفس الأغاني التي بقيتم جميعاً تتفننون بترديد لازماتها وراء المغني. أذكر الآن مطلع تلك الأغنية التي ظل "طاهر" يعيدها: "خدِّري الشاي، خدِّري، فيأتي سؤالكم عالياً: 'عيني لمن أخدِّره' ؟".

وأنتم تنشدون تلك الأغاني الفولكلورية، لا أستبعد إصابتكم بشطح صوفي ما، حتى مع هزال كلماتها التي لو ترجمت إلى أي لغة لأثارت الضحك والاستغراب، لكنني أستطيع القول إن درجة "الشطح" مختلفة من واحد إلى آخر: كان "ماهر حريصاً على عدم فقدان أناقته الرسمية، فربطة عنقه ظلت محافظة على استقامتها جنباً إلى جنب مع سترته الزرقاء المكوية حديثاً، والتي أصر على البقاء مرتدياً إياها؛ وأنتَ كنتَ مندمجاً في الجو تماماً، وتعمقت قسمات الحزن على عينيك، كأنك كنت تستحضر حقيقة البقاء في المنفى طوال الحياة، ولم يبق من ذلك الوطن سوى حفنة أغانٍ وذكريات راحت تتلاشى يوماً بعد يوم؛ أما "مريم" فاغرورقت عيناها بالدمع، مما دفعها إلى الذهاب إلى الحمّام حال انتهاء فاصلة الغناء برفقة حقيبتها الكتفية. لعل الدكتورة "عالية" هي الوحيدة التي انتشت بالغناء من دون انفعال، كانت تنقطع عن الغناء معكم كلما فشلت ذاكرتها في استرجاع الكلمات، فتستعيض عن المساهمة بالتصفيق الخافت المتوافق مع اللحن، بينما كانت عيناها المبتسمتان تدوران على الضيوف للتأكد من استمتاعهم واندماجهم بالجو الحميم.

***

على عكسنا، كان الثلاثة القادمون من بغداد، صامتين طوال فاصلة الغناء، حيث ظلت أعينهم تراقب المشهد بفضول محايد، ولعلهم كانوا يتبادلون النظرات من وقت إلى آخر، تعبيراً خفياً عن استغرابهم مما كانوا يشاهدونه من حنين إلى وطن يسكن على كف عفريت. ارتفع صوت "هاجِر" بسخرية مبطنة: "كيف تتذكرون كلمات من العهد العثماني؟" قال "ماهر" ضاحكاً: "طاهر عنده دفتر أحمر مخصص للنكات وكلمات الأغاني". صاح الآخر محتجاً: "برتقالي... أنت تريد تشويه سمعتي". أذكر أنك قرّعتَه فلم تترك كلماتك في نفسه سوى ضحكة صاخبة: "أنت بدّلتَ جلدك تماماً منذ انهيار جدار برلين... من ستاليني للعظم إلى ريغاني للعظم".

قال "طاهر" بعد تلاشي موجات الضحك التي أثارها تدخلك: "أنا انسان براغماتي.. أعطينا 'لينين' كل القرن العشرين لاختبار نظريته، لكنها، مع الأسف الشديد، لم تصمد حتى نهايته...".

قالت الدكتورة "عالية" بنبرة ساخرة محتدة: "حتى العام الماضي، كنا لا نتجرأ انتقاد جرائم 'ستالين' أمامك، خصوصا بعد شربك ثلاث زجاجات نبيذ... كنتَ دائما متفقاً مع 'عمو' في تقديسه له، وإذا عرف بتحولك الآن سترتفع عنده الكآبة وضغط الدم..".

كسر "ماهر" مناخ الجدية الذي جعل أم "طاهر" تتثاءب، وأباه يمعن النظر في ساعته اليدوية: "هل سمعتم بمحاولة "طاهر" الاتصال هاتفيا بالرئيس الأمريكي؟".

وكأن ماءً مثلجاً سُكب على رؤوس الحاضرين، أذكر أنك سألتَ مستغرباً بعد سيادة صمت قصير: "متى؟".

قال "ماهر": "قبل أسبوع".

قالت الدكتورة "عالية": "لا بد أنه أراد تهديده من مغبة شن حرب على العراق!".

قالت "مريم": "كان سكران تماماً، وفي ساعة متأخرة من الليل".

قالت الدكتورة "عالية": "أخبِرْنا عما دار بينكما من حديث".

قالت "مريم": "على الأكثر هو تكلم مع عاملة البدالة... سمعته يصرخ بها حتى تُحوِّلَه إلى الرئيس..".

قال "ماهر": "التلفون أُغلِق في وجهه... عاملة البدالة طلبت اسمه وعنوانه".

قالت "هاجِر" ضاحكة: "المهم، ماذا كنت تريد قوله للرئيس الأمريكي؟".

قال "طاهر": "لا أتذكر، لا بد أني تجاوزت حدّي قليلاً في الشرب... على الأكثر كنت أريد منه أن يتعجّل الحرب، فصدّام لن ينسحب من الكويت من دون عصا غليظة".

قالت الدكتورة "عالية" ساخرة: "سبحان مغير الأحوال: من موسكو إلى واشنطن على طُول..".

***

قالت "هاجِر" ساخرة بعد انتهائنا من ترديد أغانٍ تراثية أخرى: "كان يجب أن تكونوا معنا خلال سنوات الحرب الثماني، لتحفظوا الأناشيد العسكرية الجديدة". أضافت بعد كرعها جرعة صغيرة من نبيذ كأسها: "لو سمعكم الناس وأنتم ترددون هذه الأغاني الممسوحة من ذاكرتهم لظنوكم من أهل الكهف... كان عليكم أن تنسوا العراق وتندمجوا في بلدكم الجديد تماما..." أضافت وهي تتطلع في وجهي الذي يكاد يمس حافة شعرها البني المكزبر: "أنت الوحيد الذي خرجتَ من هذه الشرنقة بزواجك من إنجليزية، وابتعادك عن مشاكلنا التي لا تنتهي... أهنئك من قلبي".

قال "طاهر" ضاحكا: "الفرق بيني وبين الدكتور "يوسف" هو أني أعيش الماضي مع زوجتي ولا مكان للحاضر في حياتنا، في حين أنه يعيش الحاضر ولا مكان للماضي في حياته".

قالت "هاجِر": "ما جدوى الماضي؟ أنتم بحاجة إلى طبيب نفساني يحرركم منه. الحنين لزمن نسيه أبناؤه الأحياء واختفت آثاره.. الصدمات اليومية حررتهم منه وربما أنتم بحاجة إلى صدمات مشابهة..".

قال "ماهر": "تقصدين صدمات كهربائية؟".

قالت "هاجِر" بعد دقيقة صمت عميقة ظهر خلالها غضن طويل وسط جبهتها: "لو كنت مكانكم أطلب الصدمات الكهربائية إذا كانت مجدية".

أطلق "طاهر" نفس حكمته التي كان يرددها كلما جرّنا النقاش إلى العراق، وأراد إنهاءه بشكل سلميّ: "الشعوب حديثة التكوين هي السعيدة فقط..".

كاتب من العراق مقيم في لندن



شفق الكائن ودوامة الغياب

فيلم "دوامة " للمخرج الأرجنتيني غاسبار نوي

علي المسعود

طرحت فكرة أمراض الشيخوخة أكثر مرة في السينما، وبالتحديد تناولها لموضوع مرض الزهايمر، على سبيل المثال، فيلم "الأب " الذي صدر في عام 2020 لفلوريان زيلير وبطولة أنتوني هوبكنز الذي حصل على عدد من الجوائز . وكذلك الفيلم الأميركي "ما أزال أليس" وهو فيلم دراما تم إنتاجه في عام 2014، بطولة جوليان مور وأليك بالدوين وكريستين ستيوارت وكايت بوسورث. المخرج الفرنسي (الأرجنتيني الأصل) المثير للجدل غسبار نوي الذي ألهمه نزيف دماغه شبه المميت والذي أصيب به عام 2019، وكذلك حالة والدته التي كانت تعاني من مرض الزهايمر في آخر أيامها في كتابة وإخراج فيلم "فورتكس" أو "دوامة". وعلى الرغم من أن منتج الفيلم أوضح بأن الفيلم ليس سيرة ذاتية، إلا أنه من الصعب عدم تحديد بعض أوجه التشابه الأساسية، لكون هذا الفيلم مستوحى أكثر بكثير من الحياة الحقيقية .

يبدأ الفيلم بنغمة رقيقة "إلى جميع أولئك الذين ستتحلل أدمغتهم أمام قلوبهم". يتم تقديم أرجينتو وليبرون وأليكس لوتز (الذي يلعب دور ابنهم)، جنبا إلى جنب مع سنة ميلادهم، حيث يلوح الموت في الأفق منذ البداية. مرة أخرى، رغم النغمة اللطيفة، لكن هذا لا يجعل الأمر أقل رعبا. يقول المخرج نوي "عندما تذهب إلى مستشفى للأمراض العقلية ويجلس الأشخاص المصابون بالخرف على كل سرير، فهذا أمر مخيف حقا". يبدو الأمر حقا وكأنه فيلم زومبي. هذا هو السبب في أن فيلمي مخيف. هناك شيء من الرعب النفسي. هل سيبقون على قيد الحياة؟".

يقدم المخرج نوي اثنين من الممثلين الرواد وهما الإيطالي المخضرم مخرج أفلام الرعب داريو أرجينتو وتشاركه الفرنسية فرانسواز ليبرون وإظهار السنوات الحقيقية لولادتهما، 1940 و1944 على التوالي. الزوجان ليس لهما أسماء في الفيلم، فهما مجرد زوج وزوجة، مسنّان يعيشان في شقة في باريس مليئة بالكتب والذكريات، الرجل ناقد سينمائي ومؤرخ وباحث في مجال الأفلام ويعاني من مرض في القلب. والمرأة طبيبة نفسية متقاعدة تعاني من الزهايمر ومع ذلك تستمر في كتابة الوصفات الطبية لنفسها. تمتلئ شقة الزوجين من الأرض إلى السقف بالكتب وتغطى جدران الشقة بالملصقات والبطاقات البريدية ومنشورات الأفلام القديمة. وبعد سلسلة من اللقطات المضادة للزوجين وهما ينظران إلى بعضهما البعض من النوافذ المقابلة، ثم يتشاركان كأسا من النبيذ وبعض الطعام على طاولة في الشرفة.

يرافق ذلك مقطع فيديو قديم لمغنية فرنسية شابة فرانسواز هاردي وهي تغني أغنية ساحرة "صديقتي الوردة"، حول الحياة القصيرة لوردة جميلة. التناقض بين شباب المغنية وموضوع الموت في الأغنية يضيف طبقة من التأثير مع بداية الإهداء "إلى جميع أولئك الذين سيتحلل دماغهم أمام قلوبهم"، وهي إشارة إلى شخصية ليبرون غير المسماة والتي تنسب إليها اسم "الأم". يقدم الفيلم بالفعل صورة مؤلمة



لما يمكن أن يكون عليه العقل المتدهور. يستخدم نوي شاشة مقسمة للفصل بين التجارب المختلفة للزوجة والزوج أثناء اقترابهما من نهاية قاتمة وغير عاطفية. ينشغل الزوج بإنجاز كتابة "عن السينما والأحلام" في حين تتجول زوجته في أرجاء الشقة بلا هدف وتظهر بشكل لا تستطيع أن تتذكر ما يفترض أن تفعله .

يفتتح الفيلم بمشهد لحوار بين اثنين من كبار السن لرجل وزوجته وعبر نافذتين متقابلتين وتخبره الزوجة بأن كل شيء جاهز وتقصد المائدة التي يتوجهان إليها ويتبادلان الأنخاب وتقول الزوجة "الحياة حلم، أليس كذلك؟ ويرد الزوج: نعم، إنها حلم داخل حلم"، وهي قصيدة للأميركي إدغار آلان بو. ثم يعمد المخرج على إبراز أسماء الممثلين، ثم تظهر على الشاشة أسماء الممثلين وتاريخ ميلادهم. فرانسيس ليبورن (1944) وهي ممثلة فرنسية قديرة، وداريو أرجينتو (1940) هو مخرج سينمائي إيطالي ومنتج وكاتب سيناريو واشتهر بأفلام الرعب. بعد الانتهاء من الأغنية ينكشف المشهد عن الزوجين وهما نائمين، في تلك اللحظة يستخدم المخرج تكنيكا رائعاً ألا وهو تقسيم الشاشة الى نصفين وكل جزء يتابع حركة الزوج والزوجة، تنهض الزوجة أولاً، وهي تائهة وتبحث عن شيء مفقود ومن حركة عينيها يظهر المخرج حالة التوهان فهي طبيبة نفسية متقاعدة وهي الآن تعاني مرض الزهايمر، تمارس ليبرون روتينها الصباحي، المتمثل في إضاءة الموقد لقهوة زوجها، تعد لها فنجان القهوة وبعد الانتهاء، تكتب وصفة طبية لها لا يستغرق الأمر وقتا طويلا حتى يتجلى ذلك، حيث تغامر ليبرون بالخروج لإسقاط كيس من القمامة في سلة المهملات، ترتدي الكنزة الحمراء وتنزل من الشقة وتنزلق إلى الخارج وهي تائهة لا تعرف وجهتها، وحين تدخل المحل القريب من الشقة وتسأل عن لعب الأطفال، تتحرك في المحل وهي لاتعرف ماذا تريد ! تتجول الزوجة في السوق، لكنها لا تبحث في الواقع عن أيّ شيء. مع مرور الدقائق، ندرك أنها ليست متأكدة مما تفعله أو أين هي بالتحديد. إنها لا تتحدث كثيرا. عادة ما تتمتم بشكل غير مسموع أو تظل صامتة. وحين ينهض الزوج ينهض من الفراش، يذهب إلى المطبخ، ويسكب لنفسه فنجانا من القهوة ويتوجه إلى مكتبه في البيت لأنه يعمل على إنهاء كتابه عن السينما والأحلام ويبدأ بالعمل على الآلة الطابعة ويراقب المشاهد حركة الاثنين وهما في مكانيين مختلفين بفضل تقنية الشاشة المقسمة إلى نصفين، نسمع صوتا الراديو وحديثا عن الذاكرة السليمة والذاكرة المريضة والتي يصفها بالمحاصرة والتي تتألم على الدوام، يفتقد الزوج غياب الزوجة، يرتدي ملابسه ويهرع مسرعا للعثور عليها، يسأل في البداية صاحب المكتبة الذي يؤكد بعدم مشاهدته لها، أخيرا يعثر عليها في محل البقالة القريب ويشتري لها باقة من الورد ويعودا إلى المنزل، وبعد تقريعه للزوجة والتأكيد بعدم خروجها لوحدها في الشارع خوفا من الضياع ولكثرة الناس السيئين والوحوش في هذه المدينة الخطرة وينذرها، ولكنها تعترض على صفة "سيئين" وتشدد على أن الناس في الخارج طيبون وليسوا وحوشاً. ويرد عليها بأن العالم مليء بالمجانين وعليها أن تفهم ذلك. ويخبرها انه منشغل هذه الأيام في الانتهاء من كتابه عن السينما و الاحلام.

يستنجد الاب بالابن "إستيفان" ويقوم بدوره الممثل الكوميدي الفرنسي أليكس لوتز، وهو نفسه غارق في مشاكله الخاصة من إدمانه المخدرات، ومسؤوليته عن طفله الصغير "كيكي" الذي تركته زوجته له، يقترح الابن في انتقال الأم إلى دار لرعاية مرض الزهايمر لكون الأب مريض بالقلب وغير قادر على السيطرة على أفعال زوجته وخاصة بعد فتحها لغاز الطباخ ونسيانه وكادت تسبب كارثة في البيت. رغم أن ابنهما "أليكس لوتز" ليس مفيدا كثيرا، لكن تعاطفه معهم يجعل من وجوده مبعث اطمئنان لوالديه لكن رعاية والديه خارج قدراته الحالية. الابن ستيفان يبذل قصارى جهده لمساعدة والديه أثناء محاولتهما البقاء مستقلين على الرغم من كبر سنهما وأمراضهما. هناك مشهد غير عادي في النصف الثاني من الفيلم، حيث تتمتع ليبرون بلحظة من الوضوح عند مناقشة زوجها وابنها في كيفية تنظيم مستقبل عائلتهما الصغيرة.

شخصية الأب أرجينتو عنيدة ويرفض مغادرة الزوجة شقتهما، على الرغم من أن العيش في مركز الرعاية سيكون أكثر ملاءمة لوضعها، لكنه يصرّ على بقائها في الشقة وتحت رعايته، والتأكيد على هذه اللحظة غير العادية من التكاتف كعائلة. هناك أيضا المشهد الذي تظهر فيه الزوجة ولا تتذكر أين هي ولا تتذكر حتى زوجها! بل تخبر ابنها أنها تريد العودة إلى المنزل وأن شخصية أرجينتو تتابعها. ثم تطلب منه تحديد الرجل الغريب الذي يستمر في مضايقتها، ولا تعترف به كزوج. بينما يحاول ثلاثتهم تحديد ما يجب القيام به، يقترح الابن دار رعاية ويرفض الأب، يتبجح، ويردد "سيكون كل شيء على ما يرام، سيكون كل شيء على ما يرام".

أداء الممثلة ليبرون طوال الوقت مقنع تماما لدرجة أنه يبدو وثائقيا عمليا، باعتقادي هذا المشهد كان أفضل لحظة تمثيل في الفيلم بأكمله. وقدمت ليبرون أفضل أداء في هذا المشهد. شيء آخر يجب التحدث عنه هو تقسيم الشاشة بين الزوج والزوجة. هذا التكنيك الذي استخدمه المخرج في عملية الفصل بينهما بحيث يمكنك رؤيتهما على كلا الجانبين، ويمكنك على سبيل المثال إلقاء نظرة فاحصة على الشخصين المسنين مباشرة بعد الوفاة المفاجئة للزوج. ونشاهد المزيد من البؤس عندما لا تفهم الزوجة ببساطة أن الزوج قد مات وتسأل ابنها عن حاله ومتى ينهض من غفوته.

يلعب المخرج الإيطالي داريو أرجينتو (وهو نفسه ليس غريبا على صدمة الجمهور) دور الأب الذي لم يكشف عن اسمه، وهو مثقل بمرض في القلب ويجهد نفسه من أجل استكمال كتابه عن علاقة السينما بالأحلام أو اللاوعي وبالتأكيد لن يكمله أبدا. هذان الاثنان يحبان بعضهما البعض ويهتمان برفاهية بعضهما البعض ولكن في سن الشيخوخة. وذلك عن طريق تقنية جديدة تتمثل في شاشة منقسمة تصور الفجوة بينهما - رمز لها المخرج نوي بشريط فاصل أسود - يكاد يكون من المستحيل إغلاقها مرة أخرى، فعندما تستيقظ الزوجة النائمة بجانب زوجها، تنقسم الشاشة تدريجيا إلى قسمين. يظهر في القسم الأيسر منها الزوج وهو مستمر في النوم، بينما نتابع على القسم الأيمن الزوجة ليبرون وهي تنهض وتذهب إلى المطبخ لإعداد القهوة وتبدأ من هذه اللحظة تجارب الزوجين في التباعد والتداخل. وبينما تتجول ليبرون في المكان بحثا عن شيء نسيته، يجعلك انقسام الشاشة لا تعرف تماما المكان الذي تبحث فيه، خاصة أنك لا تريد أن تغمض عينيك عن أيّ جانب من جانبي الصورة. مما جعل المخرج غاسبار نوي أكثر إبداعا بابتكاره في تصوير كل شيء في شاشة منقسمة باستخدام كاميرتين محمولتين تتابعان أبطاله طوال الوقت حتى عندما يجلسان جنبا إلى جنب على الأريكة أو يستلقيان معا في الفراش. في أحد المشاهد، يجلس ستيفان ووالدته على جانب واحد من طاولة غرفة الطعام بينما يجلس والده وابنه الصغير على الجانب الآخر، الشاشة المقسمة باستمرار للفيلم. يوبخ الجد حفيده لكونه صاخبا جدا مع ألعابه، ثم فجأة، تبدأ الجدة - التي يبدو أنها لحظة مفاجئة من انكسار في الروح - في البكاء. يصل الزوج عبر خط الشاشة المقسمة ليلمس ذراع زوجته بشكل مطمئن، مخترقا الفجوة الحالية وغير المعلنة بينهما. في اللقطة الأولى، لم تبك فرانسواز، ولكن في الثانية انفجرت في البكاء حين تلمح وجه الطفل الصغير القلق لأنه يرى جدته تبكي. ربما شعر داريو بالقلق على الممثلة، لأنها كانت تبكي حقا ولأنها كانت تؤدي المشهد ذلك بشكل مبدع ومؤثر. وعند سؤال المخرج نوي عن هذاه المشهد و كانت الإيماءات مثل يد أرجينتو عبر الشاشة المقسمة - الحب على الرغم من حتمية الخسارة - كافية، أجاب قائلاً "رأيت أمي عندما كانت حالتها متأخرة جدا في الخرف، ولم تفهم ما كنت أقوله، ولم أستطع أيضا فهم ما كانت تدركه لأنك لا تعرف ما هي الرؤى التي يمتلكها هذا الشخص، ولكن هناك في بعض الأحيان لحظات من الفرح الكبير مجرد لمس الشخص المريض، أو عقد أيديهم".

ربما يكون فيلم "دوامة" لغاسبار نوي هو الفيلم الأكثر إنسانية صنعه على الإطلاق. ومع ذلك، بطريقة أو بأخرى، إنه أيضا الأكثر قسوة، الفيلم يتابع زوجين مسنين أثناء تعاملهما مع الضعف والخرف. باستثناء اللحظات العرضية حيث تتبع الكاميرا ابنهما الذي يطلق عليه اسم ستيفان. إنه يسمح لنا برؤية ما يفعله أيّ من الوالدين بصرف النظر عن بعضهما البعض. وحتى في المشاهد عندما يكونون معا، يخلق حاجزا مفروضا بينهما تماما كما يفعل الخرف او الزهايمر بفريسته، يستخدم نوي تكنيك تقسيم الشاشة في الغالب لتصوير نوع من الوعي المزدوج. لكن المخرج يغيرها من حين لآخر، لاسيما عندما يزور نجل الزوجين، ستيفان (أليكس لوتز) شقتهما المزدحمة مع ابنه الصغير كيكي. في هذه المشاهد، يتم تدريب العدسات على نصفين في نفس اللحظة. لكن مواضع الكاميرا ليست متزامنة تمامًا، الدوامة هي تصوير قاتم ومؤثر لكيفية تعامل الأسرة مع الموت ومرض الشيخوخة (الزهايمر).

يقدم هذا الفيلم المؤثر تجربة المرض التي تتعرج نحو النهاية الحتمية، حيث يصبح من المستحيل تجنب الشعور بالخوف من الأماكن المغلقة بسبب واقع الزوجين. الدوامة هي انطباع المخرج غاسبار نوي الشديد عن شفق الحياة واختبار عتبة إنسانيتنا. هذا الفيلم يكشف مرة أخرى عن شر الحياة ليراه الجميع، سواء أحببنا ذلك أم لا. ولا يخلو الفيلم - الذي يصل وقت عرضه إلى ساعتين ونصف الساعة - من لحظات حساسة نكأت الآلاف من الجراح التي تجعل العلاقات الطويلة تتلاشى على مر السنين، حتى مع بقاء الحب؛ فالأم والأب يريدان الأفضل لبعضهما البعض، وهما محبوبان من ابنهما وحفيدهما. لكن الفيلم يسعى لاكتشاف أن الحب قد يكون حصنا ضعيفا جدا في مواجهة اعتلال الصحة وبداية الرحلة نحو الموت.

فيلم "فورتكس".. نظرة سينمائية واقعية على أمراض الشيخوخة، يوفر نظرة ثاقبة وواقعية تماما، لما سيواجهه العديد من البشر وعاشه الكثير من الناس مع أجدادهم ووالديهم. ويستكشف الفيلم التقدم في العمر وما الذي يعنيه فقدان الذاكرة شيئا فشيئا، ويجد المشاهد نفسه أمام شخصين كانا يحبان بعضهما بعضا، ويهتمان برفاهية بعضهما البعض، ولكن مع تقدمهما في السن يُصبحان كزوجين غرباء يعيشان في عالمين مختلفين. وهذا يظهر كيف يعاني شخصان من عملية التقدم في العمر وإمكانية أن يصبح المرض خارجا عن السيطرة، وفي يوم من الأيام ستتعين علينا مواجهة أمراض الشيخوخة إذا عشنا عمرا طويلا.

كاتب عراقي مقيم في المملكة المتحدة

أكثر من مجرد كلمة

شهباء شهاب

يتساءل الكثير من الناس لماذا توجد رقابة على المطبوعات ومنها الأعمال الأدبية، ولماذا كل فترة وأخرى يطالعنا الإعلام بخبر حظر نشر أو توزيع كتاب ما، أو بتهديد، أو محاكمة، أو ربما هدر دم أحد الكتاب. والكثير يعجب من هذه الصرامة في التعامل مع الكلمة المكتوبة، ويتساءل عما وراءها، وعن مدى أهميتها، أو جدواها.

يظن الكثيرون أن الأعمال الأدبية ما هي إلاّ تعبير عن واقع اجتماعي معين. ولكن ما يغفلونه هو أن الأعمال الأدبية ليست مجرد مرآة للواقع الاجتماعي لمجتمع ما، وإنما لها وظيفة خطيرة أخرى، وهي أنها تعتبر أداة من أدوات السيطرة الاجتماعية التي قد تستعمل لإحداث تغييرات مجتمعية كبيرة ومؤثرة. فقد يخفى على الكثير من الناس ما تحمله الكلمة من قوة ونفوذ قد يفوقان أو يتساويان مع القوة البدنية، أو قوة السلاح. ويمكننا أن نتلمس هذه القوة عندما نراقب كيف ينشأ عراك عضلي بالأيدي بين طرفين أو عدة أطراف أثناء مناقشتهم لإحدى القضايا. فعادة ما نلاحظ في هكذا نقاشات أنّ هذا العراك بالأيدي لا يبدأ إلاّ عندما يفشل أحد طرفي النقاش في الدفاع عن نفسه، أو عندما يفشل في إثبات حجته لغويا. فعندما يصل هذا الطرف إلى يقين بأنه لم يعد في مخزونه اللغوي ما يدافع به عن نفسه، وما يثبت به حجته، عندها فقط يلجأ هذا الطرف للأساليب غير اللغوية، مثل استخدام العضلات أو السلاح. وهكذا فإنّ العنف باستخدام العضلات أو السلاح ما هو إلاّ اعتراف بفشل اللغة في أخذ الحقوق، أو استرجاعها، أو إثبات الحجة.

فاللغة لا تستخدم من أجل تحقيق التواصل فحسب، وإنما من أجل تحقيق الذات، والتعبير عنها، كما يحصل في الأعمال الأدبية، وفي المسابقات اللغوية. كما تستخدم اللغة من أجل التلاعب بالآخرين، والتأثير بهم، وغسل أدمغتهم، والسيطرة عليهم. وهذا يقودنا إلى أن ندرك أن للغة قدسية تجعلها مهابة، وتجعل الآخرين يخشون تأثيرها وسطوتها. فالأديان السماوية قد استخدمت اللغة باعتبار أن لها قدسية بحد ذاتها، قدسية تجعلها ملجأ للخائف وترياقا للمريض. فعند مطالعتنا للقرآن الكريم، مثلا، ندرك النفوذ والسحر الخلاب الذي تمارسه لغته على مسامعنا وكينونتنا من خلال استخدام الأساليب اللغوية المختلفة من جدل وحوار وقص وعرض ووصف.

ولكي ندرك ما للغة من أهمية باعتبارها تشكل وطنا، أو هوية اجتماعية، أو عنصر وحدة وتكاتف وتآزر، فما علينا إلّا أن نرجع بذاكرتنا قليلا إلى الوراء لنرى كيف كان يسعى المستعمرون للدول إلى اجتثاث ومحو هوية سكان البلدان المحتلة واستبدالها بلغتهم. وهذا لأن المستعمرين كانوا قد أدركوا أن اللغة ليست مجرد وسيلة للتواصل، وإنما هي رابط اجتماعي، ورمز للهوية الوطنية والولاء للوطن، وأنها بذلك ستشكل مصدرا للمتاعب بالنسبة إليهم. ومثلما أدرك المستعمرون أهمية اللغة باعتبارها هوية وطنية، فإن المؤمنين بالقومية وقادة ثورات التحرر والاستقلال قد أدركوا هم أيضا هذه الأهمية للغة باعتبارها تمثل وعيا قوميا يمكن استخدامه لخلق الولاء وتعبئة الجماهير.

إنّ نشوء ما يسمى بالرقابة على المطبوعات في الكثير من الدول يشير إلى النفوذ الذي تتمتع به اللغة على الأفراد والجماعات. وعادة ما تكون الأفكار والرؤى المخالفة لرأي الأغلبية الساحقة هي التي تتعرض للرقابة أو لحظر النشر، وذلك لخشية الرقيب من تحول هذه الأفكار من مجرد أفكار ورؤى هامشية إلى أفكار مهيمنة وسائدة. إن الرقابة على المطبوعات ماهي إلا إدراك الرقيب ما للغة من نفوذ وقدرة مؤثرة في إحداث تغيير في النظام الاجتماعي للمجتمع. فالرغبة بحماية إحدى مؤسسات المجتمع التي قد تكون مؤسسة الدين، أو الأخلاق، أو مؤسسة العادات والتقاليد، أو مؤسسة الحكم هي التي تقف خلف فرض أنظمة الرقابة على المطبوعات، وعلى النشر، وعلى الإعلام، وعلى المناهج المدرسية، وغيرها. فمن أمثلة خشية الأنظمة السياسية من الكلمة المكتوبة هو ما قام به هتلر، مثلا، في عام 1933 عندما أقدم على حرق



خالد المقدادي

25000 كتاب في ميونخ بحجة أنها ليست مكتوبة باللغة الألمانية. ولكن هذا التطهير الذي تعرضت له الكتب لم تكن تكمن وراءه، في حقيقة الأمر، إلاّ خشية من أن تضم هذه الكتب أيّ أفكار ورؤى معارضة، أو مخالفة للحكم النازي آنذاك.

وهذا يقودنا إلى قضية لطالما شغلت المفكرين والباحثين، ألا وهي هل لا بد للعمل الأدبي أن يكون ابن بيئته، وأن يكون مرآة صادقة للمجتمع الذي يعكسه بكل ما في هذا المجتمع من قبح، ومثالب، ونقائص، وسلبيات، وتحديات من مثل قضايا حرية العقيدة، أو تغيير العقيدة الدينية، أو العذرية قبل الزواج، أو الجنس دون زواج، أو المثلية الجنسية، أو زنا المحارم، أو السخرية من الرموز الدينية، أو مشاهد العنف، والجريمة، والاغتصاب، والمخدرات، والمافيا، أو محظورات السياسة، وغيرها، أم أن العمل الأدبي لا بد له أن يكون نظيفا من كل ما قد يعرضّه للحظر، أو يعرض كاتبه للعقوبات، كالفصل من الوظيفة، أو المحاكمة، أو التهديد، أو هدر الدم.

إن خلق أعمال أدبية نظيفة وذلك عن طريق إطلاق يد الرقيب لا يعني إلا أن قارئ العمل الأدبي قد تم خداعه بحجب أفكار الكاتب الحقيقية عنه، وأيضا بتقديم العمل الأدبي لصورة للواقع مغايرة للواقع القائم والموجود فعلا. وكذلك فإن الرقابة الصارمة على الأعمال الأدبية ستؤدي إلى تقييد الكتّاب وإلى تحجيمهم، وربما حتى إسكاتهم عن التعبير عن آرائهم وفكرهم، وهذا ما سيؤدي إلى نكوص في عالم الفكر والإبداع.

وبالرغم من أن حرية التعبير هي واحدة من أهم الحريات في الدول الغربية، إلا أن ذلك لا يعني أن هذه الدول لا تمارس حظرا على نشر الكتب وتوزيعها. إن معظم الكتب المحظورة من النشر أو التوزيع في هذه الدول تقع في خانة حقول مثل المثلية الجنسية، أو التمييز العنصري، أو حركة السود والملونين. إن المجتمعات التي تلعب فيها الرقابة على المطبوعات دورا صارما لا يمكن أن تعتبر مجتمعات مالكة لزمام حريتها امتلاكا كاملا، بل هي مجتمعات تقرر فيها الحكومة ما يجب أن يقرأه الناس من كتب ومنشورات. وبالتالي فإن الحكومة هي التي تقرر نوعية الأفكار التي يطلع عليها الناس، وهي التي تدير دفة تفكيرهم ووعيهم، وهذا مما يؤثر على قدرة الناس على التفكير الحر والنقدي، دون قيادة ودون إملاءات خارجية.

ورغم أن عصرنا الحالي، وبحكم أنه عصر ثورة المعلومات وعصر تكنلوجيا الاتصالات، ومنصات التواصل الاجتماعي قد شهد تغيرا، وربما انحسارا، أو تقييدا لدور الرقيب في حظر المطبوعات ومصادرتها، إلا أن أسباب الحظر والرقابة لازالت قائمة، وهي الخشية من أن تعلو أصوات المهمشين لتصل إلى حد يمكنها من إحداث تغيير في الوضع القائم. وهذا مما يؤكد على ما للكلمة المكتوبة من أثر بالغ في خلق وعي مغاير للوعي الجمعي السائد، وأن الكلمة أكبر من مجرد كلمة.

كاتبة من العراق

حوار

خيري الذهبي
القص ديوان العرب

دون كيخوته شاهد النهايات ونبي البدايات
خيري الذهبي

عود ثقاب قرب حقل جاف
خيري الذهبي

الروائي الشارد الباحث عن التحولات
محمد منصور

الترحال وراء الرواية
علاء رشيدي

خيري الذهبي مفكراً
محمد جميل خضر

عين بطل إشكالي على وطن متهرئ
ممدوح فّراج الّنابي

البطل المأساوي والمدينة الواحة
غالب هلسا

شهادات
خلدون الشمعة، أحمد برقاوي، فواز حداد، عواد علي، أحمد سعيد نجم
يوسف وقاص، فارس الذهبي





حوار

خيري الذهبي

القص ديوان العرب

أجرى هذا الحوار في تونس سنة 1993 الناقد الفلسطيني أنطوان شلحت، ونشر أول مرة في صحيفة الاتحاد الحيفاوية في الخامس من شباط من العام المشار إليه. "الجديد" تعيد نشر الحوار ليطلع عليه قراء الرواية في العالم العربي.

جاء في التقديم الذي وضعه الناقد الفلسطيني للحوار: في كتابته الروائية عموماً وتخصصاً في التحولات يتميز الكاتب بما يمكن توصيفه بـ"القلق من الصياغة"، وذلك على خلفية وقوفه أمام مشكلة الشكل واقترابه من الحد المفتوح لمساءلة صميمية تتلبسه. ومؤدى هذه المساءلة: هل يرضي ذوقه الفني الذي تربى غربياً - كما يوضح لنا - أم يُرضي حسه القومي والطبقي ويتوجه بالتالي، في كتابته، إلى الجماهير صاحبة الأمر مع ما يعنيه ذلك من تخل عن طموحاته الفنية الأنوية، إنها مشكلة تحتاج، برأيه، إلى محاولة لربط الحصانين إلى عربة واحدة. وهو منطلق يخوض غمار محاولة ربط هذين الحصانين. وحين يحاول الاستفادة من الشكل الروائي لـ"ألف ليلة وليلة"، ذلك الشكل الدائري الحلزوني البناء والمخالف للشكل الغربي الأوروبي الهرمي البناء، حيث البداية والذروة ثم النهاية، فإن أكثر ما يكترثُ له هو استعادة الشكل الفني العربي في عموميته ومنطقيته. وهو الشكل الذي يراه قائماً على الاستمرارية، إذ أن كل الأشياء تبدأ ولكنها لا تنتهي فهي تعطي البداية لغيرها.

قلم التحرير

أنطوان شلحت: سمعتك أكثر من مرة تعترض على مقولة "الشعر ديوان العرب"، باسطاً اعتراضك أيضاً على كل ما مضى..

خيري الذهبي: أعتقد بأن هذه الجملة "الشعر ديوان العرب" كرست لكثرة التكرار وعدم محاولة أحد التدقيق فيها واكتشاف مدى مطابقتها للواقع. وأنا حين أعود إلى الطفولة لا أذكر أن الشعر كان يوماً ديوان بيتنا، أو كان هماً أساسياً لجيراننا في الحارة حيث وُلدت. وكل ما أذكره هو القص الذي كان يحيط بنا من كل جانب، حكايات الجدة، السير الشعبية، كتب الأخبار.
أنا لا أتحدث عن الشعر المعاصر، ولكن لو عدنا مع التاريخ قليلاً ومستقرئين سنكتشف أن الشعر تراجع عن التأثير العام في جماهير الناس ربما منذ القرن الثالث أو الرابع الهجري، منذ أن بدأ الانفصال بين الخاصة والعامة.. لقد كانا كلاً واحداً في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، ولكن الفوارق المالية والعلمية والقرب من السلطان ما لبثت أن جعلت الانفصال أمراً واقعاً.

هذا الانفصال ترك للخاصة الاهتمام بالشعر وتناوله واللعب على تنويعاته حتى وصل الى الشكلانية الفارغة المحضة. شعر تكتب كلماته منقوطة كلها حيناً وغير منقوطة كلها حيناً آخر. وشعر يُقرأ من البدء كما يُقرأ من النهاية. حاملاً المعنى الصغير نفسه إلى آخر تنويعات فراغ الروح ونهايات الحضارات.

أنطوان شلحت: وماذا عن القص؟

خيري الذهبي: في ذلك الحين أخذت العامة في البحث عن شكل يملأ فراغ جوعها للجمال والمغامرة، عن شكل يعبر عن طموحاتها في مجتمع أكثر عدلاً وأبطال أكثر نضارة ونساء أكثر حكمة وجمالاً ودهاء... فكان القصاصون. وربما كان أشهرهم في ذلك الحين الواقدي صاحب فتوح الشام، والزبير بن بكار، مخترع شخصية خولة بنت الأزور وعبدالله بن سبأ اللتين تحولتا إلى مثال وإلى رمز علقت عليه كثير من الأحداث والصراعات فيما بعد.


ريم يوسف

ويحدثنا المسعودي عن قصة "دالة المحتالة" التي كان الشعب يتداولها والتي قرأناها فيما بعد في" ألف ليلة وليلة" تحت اسم دليلة وعلاقتها الصراعية مع علي الزيبق.

ثم تتقدم القرون ويبدأ الشعب بإبداع سيره الشعبية والتي ترفّع عنها الخاصة كثيراً واعتبروها من سقط العوام.. ولكنها كانت الشكل الأول لفن القص العربي والذي سيتجمد لقرون عبر روايات الراوين الذين لا يفعلون شيئا سوى إضافة بعض النكهات ما قاله المؤلفون الأوائل.

أنطوان شلحت: ما تتفضل به يفتح باباً للاعتراض بأن انتصارك للقص على حساب الشعر يأتي على خلفية حياتية أيضاً؟

خيري الذهبي: هذا صحيح.. وتلك الجملة الاعتراضية على مقولة "الشعر ديوان العرب" ألحت عليّ أكثر شيء وأنا أتذكر أن قدري منذ البدء كان مع القص، فأنا لا أذكر أني بدأت الكتابة في الشعر كما يذكر الكثير من الكتاب، بل أذكر أن أول محاولة جادة لي في الكتابة، وكنت في الثامنة عشرة أو التاسعة عشرة كانت في الرواية. وحين أحاول التذكر واسترجاع الزمان والأحداث أتساءل عما دفعني إلى هذا الدرب فأذكر مكتبةً وأباً وكتباً مجلدة مديرة أقفيتها للناس. أذكر تحريض الأب لي على القراءة في مكتبته. فأقرأ رسائل إخوان الصفا، وحيوان الجاحظ والأغاني، ولا أزال الطفل. وأذكر مكتبة الحارة الشعبية التي كانت تؤجر روايات مغامرات وأسرار وبوليسيات بخمسة قروش للكتاب. أذكر ذلك النوسان بين متعة ورعشة إدغار والاس وموريس لوبلان وبين رعب وإجلال التسلل إلى عوالم الكتب الثقيلة المجلدة بجلود حيوانات ميتة.

مديرة ظهورها للناس. استمر ذلك النوسان حتى أخذتُ أتعلم الإنجليزية.. ثم إذا بعالم جديد يتكشف لي، عالم فيه جلال كتاب أخلاق الوزيرين ومتعة إدغار والاس، عالم بدأت أتعرف فيه على همنغواي وفوكنر ودوس باسوس وشتاينبك، عالم جعلني أدير ظهري تماماً للجاحظ والتوحيدي والأصفهاني، عالم مُمتع، مُشرق، آسر، ضاج بالحياة، وهذا جعلني أنظر إلى تلك المتع الجافة المحفوظة في المجلات برفض واشمئزاز وإحساس بضياع الزمن الذي أمضيته في جوارها. وأنا حين أستعرض تلك الفترة من العمر مع مجايلي من المثقفين والكتاب أذكر معهم ذلك الرفض الذي عاشه جيلنا للتراث والفكر والكتب الصفراء، كما اعتدنا أن نسميها، واهبين أنفسنا تماماً لذلك الوافد الجميل المزين بالغلافات الملونة والمحلّى بعطور الكيمياء الجديدة. كنا راضين عن أنفسنا، نبني عالمنا الجديد، عالماً لم يتبق بيننا وبين تسنّمه إلا أن نقدم على الخطوة التالية.. فقط. وأقدمنا. وكانت هزيمة 67 فإذا بالحقيقة المرة تصفعنا، وإذا بالغرب - تلك الحسناء المزينة بأحدث مبتكرات الموضة والمعطرة بأحلى عطور القرن العشرين - يتكشف مرة ثانية عن الوحش ذي الأنياب الصفراء، وإذا بالعجوز الهاربة من عكا في أواخر القرن الـ13 ترجع ثانية عام 1967، وإذا بالفجيعة تحط وإذا بالضياع يحيط.. وإذا بنا علينا أن نكتشف الأرض التي علينا أن نضع أقدامنا عليها من جديد.. وكان علينا أن نعود ثانية إلى الكتب التي أسميناها فيما مضى صفراء، نبحث عن الإجابات. فلقد خان الغرب الوعد الذي وعد وأضاع الأمانة التي حمل، وكان علينا أن نبحث عن مصيرنا ثانية بأنفسنا.

أنطوان شلحت: هذا النوسان الذي تقول إن جيلك قد عاشه بين شرق شائخ وغرب خائن، كيف تم التمييز عنه أدبياً، كتابةً من طرفك؟

خيري الذهبي: في روايتي المطبوعة الأولى "ملكوت البسطاء" وهي رواية شديدة الخصوصية المحلية، مكانياً وزمانياً وعلاقياً، فهي تتحدث عن عائلة من ريف دمشق وكيف استقبلت المتغيرات الكبرى خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها، ولكن الكاتب الذي كان يعيش في عالمه الحداثي الروائي، اختار لهذه الرواية الشكل الأكثر حداثة في ذلك الحين: رواية الأصوات مع المونولوغ الداخلي الطويل، وكان نشر الرواية هو المحك، الذي وضعت عليه تجربتي كلها. خيري الذهبي كيف ستكون خطوتك التالية؟ هل ستستجيب للذوق الفني والمربى غربياً تماماً، وبذلك لن تجد قراء كثراً، فالمستوى العام لقارئنا كان لايزال يعيش في مرحلة ما بعد المنفلوطي، فإذا ما تشجع قرأ عبدالقدوس وعبدالحليم عبدالله، أم تستجيب للذوق العام وتصنع لنفسك القراء الذين تحتاجهم خاصة وأنت غير منتم لحزب سياسي يتبناك ويفرضك على الناس، ولست في الحين نفسه جزءاً من شلة ولا تستطيع بتركيبتك النفسية أن تكونه.

و.. كتبت رواية "طائر الأيام العجيبة"، محاولاً أن أربط حصاني الكتابة لمجموع الناس، والكتابة للذواقة. ولكني... حين أراجع نفسي لا أرضى كثيراً عن هذه التجربة. فيما بعد كتبت رواية " ليال عربية". في هذه الرواية حاولت أن أوجد شكلاً عربياً للرواية.. ونحن نعرف أن خلاصة الفكر العربي هو المنطق الأرسطي، المنطق النفعي، المنطق الذي يطلب منك أن توصلنا في كل شيء تفعله إلى نتيجة، مقدمة صغرى - كبرى...نتيجة عرض ذروة خاتمة وحل، فإذا ما تصورنا هذا المنطق هندسياً اكتشفنا أن له شكل الهرم.

أنطوان شلحت: ماذا عن المنطق العربي؟ هل يختلف شكل تصوره الهندسي؟

خيري الذهبي: الحق أنني حين استقرأت الفنون العربية وجدت ما يلي: ثمة تشكيل قائم على وحدة زخرفية تبلغ الكمال ثم.. تتكرر وتتكرر إلى ما لا نهاية. بيت الشعر يُكثف ويُجمل حتى يبلغ كماله الخاص ثم... ينتقل إلى بيت آخر لا علاقة له تقريباً بالبيت السابق. والغناء.. تكرار جماليات العتابا أو الـ"يا ليل" أو "يا عين" أو الموال.. سألت نفسي: لم هذا كله؟ وعندها اكتشفت أن المنطق العربي لا يريد الوصول بك أو معك إلى نتيجة.. إنه يريد أن ينقلك إلى حالة.. يحملك إليها فقط.. وعليك أنت أن تصل إلى النتيجة التي تريد: ينطبق هذا على "ألف ليلة وليلة"، و"المقامات"... رأيت الصورة الحلزونية التي تبدأ من نقطة، ثم تمضي متقدمة، متحلزنة إلى ما لا نهاية... أليست الصحراء لرائيها لانهائية أليست السماء وصانعها لانهائية.



وكانت رواية "ليال عربية" بشكلها الحلزوني، التوليدي، مغامرة شخصية على صعيد الكتابة والبحث عن هوية. ثم كانت رواية "المدينة الأخرى".. ثم توقفت عن الكتابة متضايقاً مُحساً بعبثية الكتابة وعدم جدواها. وانشغلت إلى حين في كتابة السيناريوهات للتلفزيون. شرعت حينها بقراءة التاريخ بحثاً عن إجابات لأسئلة كثيرة، كانت تلح عليّ أسئلة عن الانتماء والوطن، والمكان والتاريخ والتراث.

أنطوان شلحت: فترة توقفك عن الكتابة لم تستمر طويلاً، هل أسعفتك قراءة التاريخ وحسب في العودة إليها؟

خيري الذهبي: في الحقيقة إن عذاب الاسئلة ظل يلح عليّ حتى وجدت نفسي أبدأ مشروعي الجديد، وهو عدد من الروايات تحت اسم "التحولات". ومنذ البدء كنت أقصد بـ"التحولات" الكلمة الغريكو لاتينية ميتامورفوزس، والتي كنت أنوي ترجمتها إلى التناسخات. ولكني استعجمت الكلمة.

وبالمناسبة فإن أول ذكر لكلمة ميتامورفوزس، قرأتها عند المعري في رسالة الغفران،. لقد أصدرت الكتاب الأول من التحولات تحت اسم "حسيبة"، وهي الشخصية الإنسانية بل والمحورية للعمل ككل. إنها المرأة - الأم - الحبيبة - الزوجة - القوية القادرة على أن تمد اليد للعاثر عند عثوره وإقامته من عثرته. ولكنها أيضاً محاولة المدينة أن تصمد في زمن العثرات. تحدثت في هذا الكتاب عن مدن الواحات تلك التي لا تصنع قدرها، بل تنتظر القوافل تقدم وتحمل إليها قدرها، فإذا بها تخلق فلسفة الانتظار، وإذا بها تبتكر شخصية عيسى المنتظر والقادم في آخر الزمان حاملاً العدل والسلام رافعاً عن المدينة - العالم. "أليست المدينة في العالم؟" الظلم والجور والقحط والمجاعات والطغيان. ثم تطورت هذه الشخصية إلى المهدي المنتظر. وجعلوا لهذا الانتظار طقوساً وآمالاً وأفراحاً. ونحن في دمشق نعرف بالضبط أين سينزل عيسى المنتظر. إنه سينزل عند مئذنة العروس في الجامع الأموي.. ها قد عرفنا المكان.. أما الزمان فإن علينا الانتظار.

هذه المدن الواحات كانت قدراً وكانت حلماً، وكانت انتظاراً. ثم نشرت الكتاب الثاني وكان أيضاً تحت اسم "التحولات"، يحمل عنواناً فرعياً هو "فياض". في حسيبة قدمت الصوت النسائي، الأصل، المرأة. أما في فياض، قدمت الرجل، الرجل في صراعه مع التاريخ، مع السياسة، مع الحياة.

صراع يبدأ قبل ولادة فياض بقرون، صراع يبدأ تاركاً بصماته القاسية على ذاكرتنا وحياتنا منذ الحروب الصليبية على الأقل، صراع تشارك فيه الذاكرة والخيال والواقع "الواقعيين الراضيين بكل شيء"، صراع حاولت فيه نبش الذاكرة في صراع الشرق والغرب المعاصرين، صراع يقف فيه روجيه لوبلان فوق قلعة شيزر، قلعة أسامة بن منقذ، ليتذكر جده غليام لوبلان قبل عشرة قرون عند أقدام هذه القلعة. صراع حاولت فيه أن أكشف عن رعب البندوق، والبندوق هو طائر يتولد عن زواج فاسد بين طائرين مختلفين حسون وكنارى فيأتي البندوق - الهجين قوةً وجمالاً ولكن.. رعباً أيضاً فهو يدرك في عمق روحه أنه عقيم وأن حياته وجنسه سينتهيان بموته. ولنذكر كم من البناديق والبندقة والهجانة في حياتنا.

في هذه الرواية وضعت رهاني الأكبر في اللعب على اللغة ومستوياتها على الشكل والخروج والدخول من دهاليز الآن إلى الماضي والماضي البعيد ثم العودة. ولكن ظرفاً سياسياً وعسكرياً فظيعاً حط على الأمة العربية، ظرفاً جعل هذه الرواية لا تأخذ حظها كما أخذته "حسيبة" من قبل.

مشروع استكمال التحولات، لا يزال قائماً. ومسودة الكتاب الثالث منه لا تزال في الدرج تحتاج إلى إعادة كتابة وتبييض.

أنطوان شلحت: إذا عدنا إلى مفتاح هذا الحوار، كيف تلخص خيري الذهبي؟ تجربة حياة وحصيلة إبداع، التكوين والصيرورة؟

خيري الذهبي: خيري هو ذلك المزيج من كتب صفراء وكتب جميلة الغلاف وكتب طيبة الرائحة..

المزيج من حلم (باستحياء) الجاحظ والتوحيدي وابن بكار، وإعادة استنبات فوكنر وهمينغواي وبروست في الأرض العربية. ثقافتنا العربية تعيش حالة لااستقرار، إنها تعيش حالة استقرار يونس فوق ظهر الحوت.

أجرى الحوار في تونس: أنطوان شلحت

نشر أول مرة في صحيفة الاتحاد/ حيفا 5 شباط 1993

ريم يسوف



دون كيخوته
شاهد النهايات ونبي البدايات

خيري الذهبي

في مقدمة روايته الرائدة دون كيخوته دي لامانتشا يحدثنا المغامر الشاعر غير المهم، وكاتب القصة الذي لم يضع بصمة حتى ذلك الحين في الأدب الإسباني، والمسرحي الذي أراد أن ينافس عملاق المسرح الإسباني لوبه دي فيغا، فقصر.. يحدثنا ميغل دو سيرفانتيس عن فارس مغامر يسمّيه دون كيخوته.

ولكنه بعد عدة فصول يقدم لنا بها الفارس الذي سيدخل التاريخ الأدبي لبني البشر صورة عن الحالم بإقامة العدالة، بيدين نحيلتين وفرس عجفاء، ودرع من صفيح، وتابع أكرش على حمار ليصبح فيما بعد رمزاً لكل الحالمين بإعادة السلام إلى الأرض، والقضاء على الظلم والفساد والجشع والدموية.

في مقدمة روايته هذه، وبعد الحديث عن تسلح دون كيخوته الساذج، وعن اصطناعه الذهني لأميرة يخدمها، ثم عن نجاحه في القضاء على المردة المتنكرين على هيئة طواحين الهواء، هذه الحرب التي ستصبح في القرون الأربعة التالية رمزاً لكل المعارك الخائبة التي يقوم بها الحالمون وهم يظنون أنهم يخدمون قضية نبيلة، غير عارفين أن القضية النبيلة في مكان آخر، وليس في طواحين الهواء.

في مقدمة روايته هذه يفاجئنا سيرفانتيس بحكاية صادمة هي العثور على مخطوطة عربية في درب القناة في طليطلة كتبها مؤرخ عربي اسمه سيدي حامد بينجيلي، وسأقبل بترجمة بينجيلي ببن علي.

هذه المخطوطة تتحدث عن مغامرات دون كيخوته في حربه ضد الظلم والفساد، وعن سعيه لإعادة العدالة والسلام إلى الأرض متخذاً هيئة فارس من فرسان عهود خلت أصرّت الكتب الشعبية على تخليدهم أبطالاً للسلام، والعدالة، وقهر الظلم.

هذه الحيلة الروائية التي تتبدى لنا اليوم ساذجة، فقد استخدمها العديد والعديد من الروائيين في كتاباتهم منذ ذلك الحين لإضفاء المصداقية على كتاباتهم، وأنها ليس محض اختلاق روائي Fictional، بل هي حقائق مؤرخة لم يعثر عليها المؤرخون والواقعيون، وها أنذا ميغيل اكتشفتها، وأقدمها لكم.

معظم إن لم أقل كل الباحثين والنقاد اعتبروا ادعاء سيرفانتيس أن مؤلف الرواية سيدي حامد بن علي حيلة روائية، أما أنا فسأفترض أن سيدي حامد بن علي شخصية حقيقية، وسأختلف مع النص قليلاً حين أقول إن سيرفانتيس لم يعثر على المخطوطة في طليطلة، ولكنه عثر على سيدي حامد بن علي في الجزائر حين كان أسيراً هناك بعد معركة كورفو.

في تلك السنوات الخمس (1575 - 1580) اجتمع سيرفانتيس مع سيدي حامد بن علي سليل الغرناطيين الإسبان المسلمين، الأندلسيين الذين أخرج آباؤهم من أرض آبائهم مع من أخرج بعد سقوط غرناطة ليبدأوا رحلة الحلم والبكاء على أرض الميعاد والجمال التي طردوا منها.

في تلك السنوات الخمس كان سرفانتيس أسيراً، ولكن لا توثيق لدينا عمّن كان سجّانه ومالك رقّه لذا يحق لي أن أدعي أن الاسم العربي الوحيد الذي ذكره سيرفانتيس في روايته هذه وكان سيدي حامد بن علي كان سجّانه، ومالك رقه في انتظار الفدية، وسيدي حامد هذا كان صديقه المثقف الذي وجد نفسه محشوراً معه في فضاء واحد يتذكران أرض السمن والعسل التي أقامها الأمويون في الأندلس لتكون جنّة العالم الديمقراطية المتسامحة في عالم كان يضج بالتعصب والقسوة والدماء وتمجيد القتلة المسمين بالفرسان والمحاربين.

في تلك المحاورات التي استمرت خمس سنين وتبادل فيها سيدي حامد بن علي مع ميغيل دي سيرفانتيس الأدوار أكثر من مرة، فمرة كان سيدي حامد يلعب شهرزاد وكان سيرفانتيس يلعب شهريار، ومرة كان سيرفانتيس يلعب شهرزاد وكان سيدي حامد يلعب شهريار. في تلك السنوات تحدث سيرفانتيس عن إسبانيا التي قدم منها، البلد الكبير، بل ربما الأكبر في أوروبا، وربما العالم عسكرياً، وثروياً في ذلك الحين، فلقد استنزفت إسبانيا معظم ذهب أميركا إليها وبذا صارت الدولة الأغنى، فترف نبلاؤها وبورجوازيوها، وبلاطيوها، ترفوا حتى بنوا القصور شديدة الفخامة والترف، ترفوا حتى غرقوا في كل الملذات الحسية الممكنة، ولكنهم لم يصبحوا أبيقوريين كاملي الأبيقورية لأن هذا الترف كان مصحوباً بتشدد الكنيسة المنتصرة على العرب والمسلمين، فهي التي استنجدت بالقوى الأوروبية العائدة من فلسطين لتحارب معها ضد المسلمين، وانتصروا، وكان لا بد للمنتصر (الكنيسة) من أن ينال حصته من هذا النصر، وهكذا ظهرت محاكم التفتيش، النقطة الأشد عتمة في تاريخ إسبانيا، وأوروبا.

ما بين هذين القطبين، الترف الأسطوري، والتشدد التفتيشي الأسطوري عاش الإسبان الذين ستظل هذه الازدواجية تحكم مزاجهم لقرون مقبلة حتى تفقد إسبانيا تقدمها الثروي، فلقد تقدمت أمم أخرى ستمتلك ثروة العالم الجديد، وستحوله إلى صناعة وتجارة وتثمير، فيلجأ الشعب إلى التمسك بثوابت الكنيسة حتى بدايات القرن العشرين وفترة الجمهورية.

شهرزاد السيرفانتيسية سيروي لشهريار سيدي حامد بن علي عن ضيقه من هذا العالم الإسباني الذي خلفه وراءه، ليس هذا فحسب، بل سيروي لسيدي حامد عن الأدب الذي يغمر الشعب الإسباني أكثر من الشعوب الأوروبية الأخرى، أدب سير



الفرسان العظماء المقاتلين الذين سيهزمون المردة والجان والكفار، وينتصرون للضعفاء والمساكين.

ولو ملك سيرفانتيس قوة قراءة المستقبل لحدثه أن هذا الأدب سيكون أدب المستقبل المعتمد من القوى المسيطرة على المجتمع تحت اسم "السوب أوبرا" في مسلسلات التلفزيون، أو "البست سللر" في روايات المغامرات والمحققين والشرطة فرسان هذا الزمان في انتصارهم على العصابات من المردة والشياطين والمافيا ومهربي المخدرات.

سيتحدث سيرفانتيس عن حلمه بقيام أدب حقيقي يرتكز إلى شهوة للحفر عميقاً في النفس البشرية وصولاً إلى خفاياها وآلامها وإحباطاتها، فالأدب الجميل هو أدب هزيمة الإنسان أمام قدره، وليس انتصاره، فلا انتصار للإنسان أمام القدر. أما هذه المسلسلات من سير الفرسان، فليست سوى "سوب أوبرا" يتمنى أن يستطيع يوماً السخرية منها، وفضحها وإسقاط بهارجها سعياً وراء الجسد النحيل بارز العظام للحالمين بيوم العدل.

في تلك المحاورات سيتحدث سيدي حامد بن علي عن سير الفرسان العظماء، الأبطال، محققي العدل والفرح للمجتمع على الجانب الآخر من المتوسط، فيحدثه عن سلطان مملوكي اسمه الملك الظاهر جاء بكتّاب عصره، وطلب منهم جعله بطلاً للمستقبل، وليس للحاضر فقط، فتطوّع آخرهم بجعله بطلاً حتى للماضي، فكتبوا سيراً ثلاثة له، سيرة ابن عبدالظاهر، وسيرة ابن شداد، فيرفضهما، وتختفيان، وسيرة الدينوري فيقبلها على أن يراجعها فصلاً فصلاً، فيوافق، ويعدّل النص مرة إثر مرة ليكون حاكم وحلم المستقبل، وليس الماضي فقط، يحدثه عن سيرة ملك يمني انتزعت من الماضي، واصطنعت للحاضر اسمه سيف بن ذي يزن، سيحدثه، ويحدثه؛ ثم يتساءل سيرفانتيس فما الذي يغري أمة ما بتحويل إبداعها كله إلى هذا الهراء المصطنع في بطل موعود بالنصر يتعاون الإنس والجن على مساعدته على الأشرار، ما الذي يغري أمة مّا بتحويل كتابها إلى طبالين في حضرة فارس يصطنعونه، له السحر، وله النبوءات، وله الثروات وله النصر.

وسيقول سيدي حامد: إنها شهوة المقهورين لرؤية يوم العدل والنصر واستعادة الكرامة في زمن... انتصر فيه القتلة والعسكر على أجمل ما في الإنسان، وحولوا كل طموح فيه إلى حلم على الورق.

سيتساهران طويلاً وسيثرثران كثيراً، وخمس سنوات عمر طويل لمن لا يجد محدثاً إلا مرآته، وتوأمه، وحين يطول الحوار سيستخرج سيدي حامد بن علي كنوزه السرية، فيحدثه عن الجنة الرائعة التي عاشها بنو البشر في الحقبة الهلنستية بعد غزو الإسكندر المقدوني للشام، تلك الغزوة التي لم تكن غزوة سيوف ورماح وقتلة، بل كانت محمولة على أكف الرسالة الجديدة الفلسفة الأرسطية. وسيحدثه أن الشاميين الذين عرفوا ما لتلك المرحلة من تأثير عليهم قد خلدوها وخلدوا الإسكندر، فهو الذي أقام السور العظيم ما بين البشر وبين الهمجية الحيوانية. وسيتابع الإسلام فيما بعد تكريم الإسكندر هذا حتى ليجعله نبياً، أو ما يشبه النبي فها هو يذكر قصته في القرآن في سورة الكهف قال:

"وَيَسْأَلُونَكَ عَن ذِي الْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيْكُم مِّنْهُ ذِكْراً * إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِن كُلِّ شَيْءٍ سَبَباً * فَأَتْبَعَ سَبَباً * حَتَّى إِذَا بَلَغَ بَيْنَ السَّدَّيْنِ وَجَدَ مِن دُونِهِمَا قَوْماً لا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ قَوْلاً * قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجاً عَلَى أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدّاً * قَالَ مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْماً * آتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّى إِذَا سَاوَى بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انفُخُوا حَتَّى إِذَا جَعَلَهُ نَاراً قَالَ آتُونِي أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْراً * فَمَا اسْطَاعُوا أَن يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْباً". (سورة الكهف).

وهكذا أقام الإسكندر السد بين الحضارة، وبين الهمجية، فأنقذ الحضارة والمدنية القديمتين من الغزوات البربرية للذين سمتهم الحضارات التي تهلينت بيأجوج ومأجوج.

سيحدثه عن تلك الفترة الجميلة التي جعلت الحضارتين الأعظم تمتزجان في ذلك الحين السامية بشقيها البابلي والشامي، والهلينية بشقيها الإغريقي والإيوني لتقوم تلك المعجزة المسماة بالهيلينية الشرقية، سيتحدث عن الهيلينيين وكيف تبنوا العبادات المحلية بآلهتها الطبيعية، ولكنهم هلينوا أسماءها، فتمشرقت الهيلينة فصارت المعجزة الهيلينستية. وسيحدثه سيرفانتيس كيف أخذ الإيبريون الدين العربي الإسلامي ظانين أنه الأريوسية التي كانوا يدينون بها رافضين ديانة الحكام من الكاثوليك، فسهلوا دخول العرب من مسلمي ومسيحيي الشام إلى إيبريا، فكان الفتح الأسهل في التاريخ، بل ربما كان توأم الفتح الإسكندري المقدوني لإمبراطورية فارس الشامية والبابلية.

ثم سيتحدث سيدي حامد عن المرة الأولى التي أدخل الشاميون الهيلينستيون مفاهيم خلود بني البشر إلى المنظومة الدينية، وقد كان الخلود حكراً على الفراعنة والملوك والقادة الكبار، وحدثه عن الرواقية الشامية الهلينيستية التي أكدت الأخوة والفضيلة والحياة الأخلاقية، والدعوة إلى الدولة العالمية العادلة ممهدة الطريق إلى الأخلاقيات المسيحية النصرانية القادمة. أفلم يقلل شاعرها الكبير ميليغر:

إذا كنت سورياً، فما الغريب في ذلك أيها الغريب = ابن العالم.. نحن نقطن قرية واحدة هي العالم.

حدثه عن اكتشاف سلوقس الكلداني لمركزية الشمس في الكون، وعن تأثير القمر على المد والجزر.

عن بوسيدونيوس الأفامي الفيلسوف والمؤرخ والعالم الطبيعي ومتم تاريخ بو ليبيو س.

عن الشاعر أنتيباتر الصيداوي الأبيقوري وعن فيلوديموس الشاعر الأبيقوري.

وعن زينون الرواقي الصيداوي الذي قالوا فيه بعد وفاته: لقد جعل من حياته نموذجاً اتبعه الجميع لأنه كان يعمل بموجب تعاليمه.

وكتبوا على شاهدة قبره:

إذا كانت بلادك الأصلية فينيقيا.

فماذا يضيرك من هذا. أفلم يأت قدموس من هناك

قدموس الذي أعطى الإغريق الكتاب وفن الكتابة.

كان سيرفانتيس يصغي ويصغي إلى هذا البحّار الأعرج الشيخ الذي ما كان يوحي بأنه خزان المعرفة هذه، وأخيراً سأله: ولكن كيف وصلت إلى كل هذا العلم، وأنت البحار المنفي الآباء من الأندلس، المنقطع عن الإغريقية، والقشتالية المحصور في هذا الركن النائي من العالم المسمى بينيون الذي سيسمى الجزائر فيما بعد.

فيحدثه عن الرسالة العالمية التي حملها الشاميون منذ تلك الفترة، فلقد عرفوا أن جنة الأرض هي قبول الآخر، وعدم تكفيره، والقبول به كما هو، ويحدثه أن الإسلام المبكر كان حريصاً على القول: لكم دينكم ولي ديني. وعلى: إنك لن تهدي من أحببت.. الله يهدي من يشاء.

ثم يحدثه عن المسيحية التي ظهرت في الشام بعد الرواقية وقد أحببناها، وأنسنّاها، وليس عن عبث أن الرؤية الإنسانية النسطورية، ثم الأريوسية والأبيونية التي رأت في المسيح بشراً سوياً صحيح أنه ولد المعجزة، وليس نتاج تزاوج ذكر وأنثى، ولكنه بشر ناسوت مثلنا، وانتشرت هذه الرؤية الأريوسية، أو الأريانية حتى وصلت إلى إيبريا. أما في الشرق فكان من سوء حظ النصرانية أن تبنتها روما الشرقية بيزنطة ومنذ اليوم الذي تحولت فيه النصرانية من دين شعبي إلى دين دولتي بدأت ظاهرة تطهير العالم من الآخر ممن لا يؤمن بعقيدة الملك، وهكذا أحرقت المعابد الوثنية السابقة، وقتل الفلاسفة، وأحرقت المكتبات، وشهدت البشرية ظاهرة لم تعرفها من قبل ظاهرة تكفير واستباحة دم من لا يؤمن بإلهي ورؤيتي للعالم، ثم استمرأت الدولة المسيحية الجديدة المتحمسة لدينها الجديد طعم الدم فانقلبت على المذاهب المسيحية الأخرى ممن لم يقبل بقراءات المجمع الخلقيدوني، واستمر الذبح والقتل والمطاردة والاضطهاد.. واستقر تقليد جديد في العلاقات بين البشر. أنت لا تؤمن بإلهي إذاً أنت كافر وتستحق القتل.

ولكن جماعات صغيرة ظلت مخلصة لهلينيستيتها في الشام تؤمن بالتعددية وبحق الجميع في العيش والإيمان كما يرون، ظلوا متخفين مؤمنين بعقيدتهم هذه. اختفوا تحت المسيحية الخلقيدونية ديانة الملك، وظلوا باقين على هلينيستهم حتى جاء الإسلام، وجاء الأمويون، والأمويون شاميون أكثر منهم حجازيين، فهم أسياد التجارة بين الشرق والغرب، وهم سادة الطرق التجارية، وهم مخالطو الجماعات الشامية، العارفون بأشواق الناس إلى التعددية بعد الجبروت والقسوة البيزنطية المنفّرة، فحدثوهم عن العقود، بل المئات من السنين التي عاشوها تحت رعب الذبح والخوف من الذبح إن أبدوا مظهراً صغيراً يخالفون فيه مرسوم الملك بالعبادة والمعبودات ومراسيم خلقيدونيا.

وجاء الإسلام الأموي، فكان أول ما فعل أن نقل عاصمة الدين الجديد من مدينة ضائعة في الصحراء اسمها يثرب، أو المدينة إلى دمشق عاصمة النضرة والخضرة والهلينيستية التاريخية. نقلوا العاصمة عارفين بأنهم لن يكونوا حجازيين من بعد، بل سيكونون شاميين خاضعين للشامية الهلينيستية التعددية، قابلة الآخر. وساعدهم على هلينيستيتهم هذه أن قانون الإيمان الإسلامي كان يركز على التعددية. فالشرط الأول للإيمان ليس أن تؤمن بالقرآن كتاباً لله فقط، بل أن تؤمن بكتب الله، التوراة والإنجيل والزبور وكتب لا نعرفها، ولكنهم في ذلك الحين كانوا يعرفونها، وإلا فلمَ ألحّوا على كلمة كتب التي تتضمن كل كتب الله. أتراها كانت تتضمن فلسفة أرسطو التي حملها من نبأوه في القرآن أعني الإسكندر الذي سمّوه بذي القرنين. وكان من شروط الإيمان، الإيمان برسل الله.. أتراهم كانوا يعنون ذا القرنين الإسكندر أيضاً الذي وصل بفتوحه إلى مشرق الشمس ومغربها بالإضافة إلى موسى وعيسى ومحمد والنبيين.

كان سيرفانتيس ينصت في انتباه إلى هذا الشهرزاد الذي كان ينكت مكونات التاريخ متذكراً ازدواجية النفس الإسبانية، الأبيقورية المفرطة والرواقية التي وصلت مع محاكم التفتيش إلى نهايات الصرامة الحياتية. فحدث سيدي حامد عن انخراطه في الجيش في التاسعة عشرة من عمره يظن أنه سيحرر العالم من ظالميه، وسيعيد العدالة إلى الأرض، ولكنه – يقولها في حزن منكسر – فوجئ بالتراتبية الرهيبة، تلك التي تعطي القيادة والرياسة إلى أميين، أو أشباه أميين لا شيء يميزهم إلا الادعاء بالدم الأزرق ونبالة النسب. أدرك ألا أمل له في التقدم، فقرر أن يبدي الشجاعة والإقدام، فلعلهم يرونه، فيقدمونه، ولكنه لم يحصل إلا على عطب في اليد وسوداوية في القلب. ثم تنهد وقال: منذ ذلك الحين أفكر في كتابة رواية طويلة أتحدث فيها عن هؤلاء الصراخين، المتظاهرين بالشجاعة الذين لا يرون في الآخر إلا خنزيراً ذبحه أهون من أكله.

قال: أنت لا تعرف كم انتشرت حكايات هؤلاء الفرسان الذين جلبوا ثروات القارة الجديدة، فانتفخوا بها، واستجاب الكتاب الصغار لهذا المجد الصغير، وجنُّوا بهذه الانتصارات؛ طرد المسلمين، وطرد اليهود، وتصفية المذاهب المسيحية الأخرى، تصفية الشعوب الهندية في أميركا، والوصول إلى إلدورادو وجلب الذهب الكثير. أليس هذا كله دليلاً على أنهم المختارون من الله. أليس في هذا البرهان الكبير على أن الوعد بالنصر كان يلاحقهم.

تنهد وهو يحدث شهرياره سيدي حامد: فاختفى الفلاسفة واختفى المفكرون، واختفى العلماء، وصار المجد للفرسان. ثم قال في انكسار: وصار عليّ أن أكون الجندي الصغير يحارب لا لمجد وإنما للُّقمة. وها أنذا أدفع الثمن ذراعي وحريتي، ولو كان الأسير أميراً، أو كونتاً، أو حتى فارساً لافتدوه بسرعة، فنقابة النبلاء من الفرسان متكاتفة.

كانا يبثان همومهما، فيحدث سيدي حامد عن الجنة الأموية التي قضي عليها في الشام على يد بيزنطة الجديدة من العباسيين الذين جعلوا الدم رايتهم، وقتل المخالف عقيدة لهم. وتابع سيدي حامد: وهرب من تبقى من الهيلينستيين، المؤمنين بالإنسان والتعددية إلى العالم الجديد إيبيريا. هربوا من لعنة الدم ومكفري الآخر.

وهناك بنوا جنتهم الجديدة هلينستيا الجديدة. حلم الإنسان الأبدي. التعددية، وقبول الآخر، وحريتي المساواة لحرية الآخر. وهكذا بعد عدة محاولات ظهرت المدينة الفاضلة في إيبريا الأندلس، المدينة التي دعا إليها أفلاطون والفارابي، المدينة التي يحكمها الفيلسوف، والشاعر، والعالم الموسوعي، فانتشى الشعر، وتفتحت الفلسفة وكثرت الكتب الموسوعية تجمع كل معارف البشر، ومعارف العربية، ومعارف الأندلس فحفظتها للأيام.

ثم ضحك سيدي حامد، فسأله ميغيل عمّا يضحكه، فحدثه أن الإيبيريين الكاثوليك قد تعلموا الكثير من الأخلاق الهلينيستية من جيرانهم الإيبيريين المسلمين فلما سأله ميغيل عما يعني حدثه عن ألفونسو العاشر محب الشطرنج وعاشقه حين قصد إشبيلية بجيشه الجرار قاصداً هدم مملكة الشاعر المعتمد بن عباد، فخاف الناس وضجوا ولكن وزيره ابن عمار عرف عشق ألفونسو للشطرنج، فأمر بصنع رقعة شطرنج غاية في الإبداع، وجعل صورها من الأبنوس وخشب العود العطري والصندل، وحلاها بالذهب. ثم خرج في سفارة إلى ألفونسو الذي بالغ في إكرامه، وعرض ابن عمار رقعة الشطرنج وحجارته في ركن من خيمته. فرآها بعض حاشية ألفونسو، فحدثوا ألفونسو عنها، فلما التقيا سأل ألفونسو ابن عمار: كيف أنت في الشطرنج؟ وكان ابن عمار ماهراً في الشطرنج، فحدثه عن إجادته له، ثم تابع ألفونسو: سمعت أن عندك رقعة متقنة، فأجاب ابن عمار بالإيجاب، فسأله ألفونسو: أن يريها له، فقال ابن عمار: أنا آتيك بها على أن ألاعبك بها، فإن غلبتني، فهي لك، وإن غلبتك، فلي حكمي.

رفض ألفونسو أن يوافق على رهان لا يعرف رهانه، ولكن طمعه في الرقعة والشطرنج غلباه بعد تردد، وأخيراً وافق. ولعبا، فغلب ابن عمار ألفونسو بطريقة صارخة لم يستطع ألفونسو التهرب منها، فلما سأله عما يريد. قال: أن ترجع من ها هنا إلى بلادك.

ترددألفونسو منزعجاً من هذا الشرط، ولكنه تحت ضغط حاشيته لم يستطع إلا أن يقبل. وهكذا نجت إشبيلية دون إراقة نقطة دم.

فقال سيرفانتيس: ليت الحروب كلها تحسم بهذه الطريقة. فتأوه سيدي حامد وقال: ولكن الأمور لا تجري على هذه الطريقة إذ ما إن انقضت فترة الهدنة حتى تحرك ألفونسو ثانية، واتضح لملوك المدن الفاضلة الذين سيسميهم تاريخنا ملوك الطوائف أن نهاية الجنة قد اقتربت، فبيزنطة تعد عدتها لقتل المخالفين.

ووجد الملوك الشعراء الفلاسفة الموسوعيون، الفلكيون أنهم لا يستطيعون القبول بهذه النهاية، وكان على الجانب الآخر من المتوسط جماعات أخرى من



بيزنطة الإسلامية، هؤلاء الذين كانوا يسمونهم بالمرابطين وفي لحظة يأس استنجدوا بهم. فعبر المرابطون المضيق، واصطدمت البيزنطتان مكفرتا الآخر، بيزنطة الكاثوليكية، وبيزنطة الإسلامية. فانهزمت بيزنطة الكاثوليكية، ولكن الخاسر الأكبر كان هيلينستيا الجديدة، المدن الفاضلة حلم أفلاطون والفارابي، المدن قابلة الآخر والمؤمنة بالتعددية، المدن التي كان وزراؤها من المسيحيين واليهود، وكان مثقفوها مسلمين ومسيحيين ويهوداً لم يكن فيهم من يكفّر الآخر، أو يستبيح دمه.

تنهد سيدي حامد، وقال: سقطت المدن الفاضلة وكان هذا إيذاناً بنهاية هيلينستيا التي ستظل حلم البشرية وبانتصار بيزنطة لتحكم العالم كله متسمية بأسماء كثيرة، مسيحية، ومسلمة وربما يهودية وانتصر أبناء الدم، القابيليون، قتلة الأخ، لا لسبب إلا لأنه يكسر البيضة من نهايتها الأخرى.

تشاكيا، وثرثرا طويلاً محملين مصائب البشر كلها لهؤلاء الحمقى، متشهي الدم السمين بالفرسان، الدائسين على أحلام البشر، ومفكّريها، وقال سيدي حامد: منذ سنين، وأنا أحلم بوضع كتاب يتحدث عن هؤلاء الحمقى الذين يدمّرون أجمل ما لدى الإنسان بسيفهم الصقيل ثم يكلفون صغار المثقفين من الانتهازيين بكتابة ملاحم تتغنى ببطولاتهم وبانتظار البشرية لإنجازاتهم في قتل المردة والكفار ومخالفي المعبود.

فكر سيرفانتيس، وقال: بل أنا من سيضع هذا الكتاب..

اتفقا على أن يضع كل منهما كتاباً يتحدث عن سخف القتل، وسخف القتلة المسمين بالفرسان، فحلم البشرية ليس قتل الآخر، بل قبول الآخر كما فعلت هيلينستيا الماضي وستفعل هيلينستيا المستقبل، الأمل وكانت المفاجأة أن ميغيل دو سيرفانتيس قد دفعت فديته في اليوم التالي لإعطاء هذا الوعد، فمضى إلى إسبانيا، وتقاذفته هموم الحياة حتى رأى سيدي حامد في الحلم يذكره بالوعد، فبدأ وضع كتابه في اليوم التالي، وسمّاه دون كيخوته دو لامانشا. ثم لم ينس مرآته وصديقه سيدي حامد بن علي، فذكر أن موحي هذا الكتاب مخطوط من وضع المؤرخ سيدي حامد بن علي. وما نزال ننتظر قراءة نسخة سيدي حامد بن علي التي وضعها على الجانب الآخر من المتوسط ويقول فيها إن الموحي بوضع هذا الكتاب هو ميغيل دو سيرفانتيس.

فصل من كتاب محاضرات في البحث عن الرواية



عود ثقاب قرب حقل جاف

سيرة مدينة تنهض من الرماد

خيري الذهبي



ماذا لو قابلته مرة. ماذا لو فتحت الباب استجابة لطرق عليه لتجده يقف بالباب وكأنه يريد الدخول، دخول من يملك البيت. ماذا لو رأيته فاكتشفت أنك تقف أمام ما يشبه المرآة؟ إنه يشبهك في كل شيء، الملامح، الطول، الحياء المخلوط ببسمة اعتذار، إنه قد أزعجك في هذا الوقت من الصباح.

تكاد تطلب إليه الدخول، ولكنك فجأة تنتبه إلى ملابسه.. إنها لا تنتمي إلى هذا العصر. إنها ملابس أنيقة، ولكنها ليست الملابس المتأوربة التي تلبسها حتى في سرير نومك. تكاد تطلب إليه الدخول، ولكنك تفاجأ بتحيته وبصرة يحملها على كتفه معلقة إلى عصا.

شيء ما غريب رغم تشابه اللحى، فأنت وقد تقدمت قليلاً في العمر قد خطر لك أن تربي لحيتك، ولكنك حين ربيتها لم تتخيل أبداً أنها لحيته.. وها هو يقف أمامك بطولك ونظراتك ولحيتك فتتنحى جانباً وتتركه يدخل إلى.. بيتك، ولكنك بعد حديث قصير تكتشف أنك تدعوه إلى.. بيته.

تقدم له قهوة صباحك، فيتلفت من حوله خائفاً مستغرباً وكأنك تقدم له إثماً وخطيئة يعاقب عليها، فتقول في سرك إنه يعاف الكافيين، فتقدم له عصير برتقال معلب طبعاً يتذوقه بطرف لسانه ثم يقول: ولكنه ليس عصير برتقال. إن فيه طعماً غريباً. وتنتبه إلى أنه قد اكتشف أنه ليس مما عصر قبل قليل، بل هو عصير معلب في علبة كرتون وقد منع من الفساد بإضافة مادة كيميائية تحفظه من الفساد.

يترك الصرة والعصا ويقوم ليتجول في البيت، تجوُّل من يعرف دهاليزه وخفاياه ليتوقف أمام المصباح الكهربائي النيون الذي يضيء الدهليز بصورة دائمة، ويكاد يلمسه بيده يتأكد أنه ليس قطعة من النهار حملت إلى الدهليز العتم.

وأخيراً يصارحك بأنه جدك الثالث، أو الخامس هو ليس على ثقة من الترتيب، ولكنه خطر له أن يعود لاستكشاف العالم الذي تركه قبل عدة قرون.

وتبدأ الدخول معه إلى عالمه. عالم مدينة حافظت على هويتها ومعالمها وعاداتها وأشجارها وطيورها وحيواناتها إلى خمسين سنة مضت، ثم بدأ الانفجار الكبير، الانفجار الذي حملته الحضارة والانفجار السكاني الذي سببه الطب الحديث الذي منع الموت عن الضعاف، الانفجار الذي لم يعد يحمل الطواعين التي كانت تبتلع نصف وأحياناً ثلثي السكان، الانفجار الذي قدّم المواصلات السريعة، فأنقذ ثمر الأرض من نبات وحيوان من كساد فصار ينقل عبر البلاد، وعبر الأقطار، بل عبر القارات معلباً، ومخزناً، ومجمداً إلى آخر ما قدمته التكنولوجيا الغربية التي غيرت كل شيء..

المقدمة التي قدمتها قبل قليل هي إحساسي، بعد قراءة كتاب "نزهة الأنام في محاسن الشام"، لمؤلفه عبدالله بن محمد البدري المصري الدمشقي. الكتاب يتحدث عن دمشق، عن الشام، عن شامة الدنيا، ولكن لا. ليس هذا أهم ما فيه، فهو يقدم لنا صورة عن الحالة الأدبية في ذلك العصر قبل قرون، وصورة عن الحالة الاجتماعية لدمشق في القرن الخامس عشر، عن دمشق قبل كارثة تيمورلنك التي تلتها كارثة السلطان سليم قبل أقل من قرن. يتحدث المؤلف عن فواكه دمشق والمشمش مثلاً، فيعدد لك ما يوجد منه في المدينة وهو يزيد عن العشرين صنفاً لتكتشف أن ما تبقى منه الآن والذي يعرفه أبناؤنا والذي يباع لدى دكاكيننا لا يزيد عن صنفين أو ثلاثة. ولكن ليس هذا فحسب، بل يقدم لك رؤية شعراء العصر للمشمش، فإذا به يقدم عشرة أو عشرين مقطوعة تتحدث عن المشمش وتشبيهه بقبلة الحبيب، وخد الحبيب، ورائحة الحبيب.

فالمشمش لم يكن فاكهة تشترى من الفاكهاني بقولك: بعني اثنين كيلو مشمش كما نفعل اليوم، لا، فالمشمش ويعدد لك ما قاله فيه أطباء العالم القديم عن طعمه ولونه، وفوائده الصحية، والتأثيرات الجانبية لأكله، وكيف يمكن التغلب عليها ثم يعدد لك أصنافه، وهل سمع القارئ المعاصر عن المشمش الخراساني، أو الكافوري أو البعلبكي، أو الدغمشي، أو الزيري، أو الحازمي، أو الأيدمري أو السنيني، أو البردي، أو الملوح، أو فراط النجاتي، أو جلاجل القلوع، لكنه بالطبع سمع عن الحموي والبلدي والسندياني والكلابي، أما اللقيس واللوزي و.. إلخ.

وتتساءل: ولكن ما للمواطن المحدث المعاصر ولكل هذا الترف، وهذا الاسترخاء الذي يجعله يعرف كل هذه الأنواع من المشمش، وأنا حين أعدد الآن كل هذه الأصناف من المشمش فقط، فلست أصف شيئاً معجزاً، فأنا أعرف أن جيل السوريين الذين عاشوا في الأربعينات والخمسينات وحتى السبعينات، كانوا يعرفون معظم هذه الأنواع وكانوا يصرون على تعيينها وشرائها بعينها.

يحدثنا عن السيارين الفانتازية، وعن الفواكه الفانتازية ولكن.. ماذا عن الزهور ولنستمع إليه يحدث عن البنفسج والمنثور، والسوسن والزنبق، وأنا أعرف أن كثيرين سيقولون نعرفها، ولا تزال بين أيدينا، ولكن ماذا عن زهر النمَّام، ماذا عن الأذريون، ماذا عن النيلوفر، ماذا عن البان، ماذا.. ولنتأمل شعرية الاسم.. قف وانظر.. تصوروا زهرة تحمل اسم، قف وانظر.. ماذا عن تمر الحنا، عن الحيلاني، عن زهر الكركيش، عن البهار، عن زهر الآس، عن الزنبق.. إلى آخر ما يعدد لنا الكاتب من صنوف الزهر والاحتفال به.

كنت أرى في بيتنا أصص نباتات الزينة، وكنت أرى احتفال أمي بتلك الأصص وعنايتها بها، الأمر الذي أورثته لي، وكنت أظنه هواية خاصة بها، ومن قرأ رواياتي "حسيبة" يذكر، ولا شك تلك الميتة الأسطورية التي ماتتها خالدية مدفونة تحت كنوز زهورها، مشهد كنت قد رأيته طفلاً، ورسخ في ذاكرتي لأضعه فيما بعد في رواياتي، ولكنني ما كنت أتخيل أن مدينة لم يكن تاريخها الذي وصلت إليه قد خلا من كارثة مدمرة لخمسين سنة واحدة أبداً. كوارث من حروب مدمرة، وطواعين مفنية، ومجاعات تجعل أبناءها يأكلون الكلاب والجرذان وجثث الأموات، ولكنهم ما إن يجتازوا الكارثة حتى يعودوا إلى زهورهم وفواكههم وسيارين



الفرجة على زهر السفرجل، وزهر الدراق وشقائق النعمان.

وتكاد تسأل هذا الرجل - المرآة كيف كان يعيش هؤلاء الناس؟ ألم يكن لديهم أعداء؟ ألم تكن لديهم صراعات، ألم تكن لديهم ذرَّة تخيف وتهدد؟ ألم يكن لديهم احتباس حراري؟ ألم يكن لديهم تسونامي يحدث في أقصى الأرض، فتحدثهم عنه وسائل الإعلام وتطنب؟ ألم تكن لديهم زلازل تحدث في النصف الثاني من الكرة الأرضية؟ أعوذ بالله. أكان للأرض نصف ثان في ذلك الحين.

ولكن.. ويخطر لك السؤال. الكتاب وضع في القرن الخامس عشر، فالكاتب ولد 748 هـ وتوفي 894 هـ، أي ما يساوي بتاريخنا الأوروبي المعاصر 1443 - 1489 أي بعد غزوة تيمورلنك المدمرة بأقل من قرن، بل أقل بكثير، والتواريخ تحدثنا عن تدمير تيمورلنك للحياة والنبات والعمارة في الشرق الإسلامي كله في إيران والعراق والأناضول والشام.. أعوذ بالله. هل استطاعوا نسيان الحرائق والدمار اللذين سببهما و.. تعويض الخراب، الغوطة، الأشجار، البساتين، القصور، المتنزهات، الجوامع.. السيارين ج سيران، النزهة الأسبوعية بالمصطلح الشامي، وأقف عند السيارين.. أو النزهات التي كانت طقساً أسبوعياً، أو فصلياً، أو زهرياً للجميع، كل حسب طاقته المالية. يبدأ المتنزهون بالفول يقلونه مع الكزبرة والثوم ويمرون بالمعلاق أي الرئتين والقلب والكلاوي والحلاوات شحوم الصدر، و.. ينتهون بالخروف المحشو، كل حسب طاقته، ولكن ليس من ممتنع، أو عاجز فللربيع الحق، وللنزهات حق، وللمواسم حق.

ولنستمع إلى المؤلف يتحدث عن مواسم السيارين - النزهات.. وأطرف تلك السيارين، نزهة كانوا يقومون بها في موسم زهر السفرجل.. بالله عليكم أن تنتبهوا إلى ما يشبه السريالية هذا. زهر السفرجل. لو أجريت استفتاء بين القراء المعاصرين الآن، وسألتهم كيف يبدو زهر السفرجل، فلربما أجابني بعضهم، وللسفرجل زهر؟.. بل ربما سألني البعض: ما هو السفرجل أصلاً؟ فالعولمة التي غطت على الثقافات، واختصرت الفواكه لدى الأجيال الشابة إلى الفواكه شبه المصنعة، أي الفواكه الموجودة في كل الفصول ولدى كل سوبر ماركت، وأعني الموز والتفاح الأميركي طبعاً والذي يمكن حمله عبر القارات تماماً مثل علبة السردين المصنعة في الكاريبي مثلاً والمحمولة إلى سيبيريا.. من منا أكل سفرجلاً، وكم نوعاً من السفرجل كان في دمشق.. الزعبوب، أو الزعرور.. من أكله منذ عقود، وكم نوعاً هنالك من الزعبوب أو الزعرور. ثمر الميس.. حب الآس، أو ثمر نبتة الآس أو الريحان..

التفاح ما عدا الغولدن والستاركن الأميركيين، كم صنفاً كان يوجد منه في دمشق، الكمثرى كم صنفاً كان يوجد منه في الغوطة، اللوز.. هل تتخيلوا وجود عشرين صنفاً من اللوز فقط.. أين اختفت كل تلك الطبيعة الجميلة، الغنية، المعشوقة، العاشقة؟ أين اختفت كل تلك الأنهار والنهيرات والجداول التي أعرف وعشت مع الكثير منها قبل الانفجار السكاني الكبير، أين اختفى سمك بردى الذي كان يتسلل إلى البيوت عبر الطوالع، فالبحرات، فألعاب الأشقياء من الأولاد؟.. أين اختفى السمك الذي كان يشوى للمتنزهين في الربوة، والشيخ رسلان؟..

أنا لا أريد أن أقوم بدور عجوز الزفة ذلك الذي ينعى كل جمال معاصر ويبكي دائماً على الجمال الذي عرفه شاباً ومضى، ولكني حين أذكر السيارين التي حدثني عنها هذا الرجل الذي طرق بابي صباحاً وسما لي نفسه بأبوبكر بن عبدالله بن محمد بن أحمد البدري الدمشقي، المصري.. إلخ، وحمل لي كنزاً سماه "نزهة الأنام في محاسن الشام"، وحدثني عن السيران ينصب في موسم شقائق النعمان، والسيران ينصب في موسم زهر المشمش، والسيران ينصب في موسم زهر الرمان، والسيران ينصب في موسم زهر الكرز.. أعوذ بالله. أكانوا فعلاً يعيشون هذه المواسم، أم أنهم كانوا يريدون الاتحاد وعشق الحياة مع الطبيعة، فاخترعوا لها هذه المواسم.

هؤلاء الناس الظرفاء أين مضوا؟ ما الذي تغيّر فيهم حتى نسوا سيران زهر السفرجل، وسيران زهر الرمان؟ ما الذي تغيّر فيهم؟ وكانوا قبل بضعة قرون من تأليف هذا الكتاب يرقصون كما نراهم على جرار الأمفورا مع عازفات الناي، تلك الرقصات التي تشبه الطيران، وتريد الطيران وتريد الاتحاد مع خلفية من أزهار وثمار وحياة. ما الذي غيّرهم فحوّلهم إلى هؤلاء الكابين العابسين لا يعرفون الضحك، ولا يعشقون السيارين؟.. أهي العولمة؟.. ولكن العولمة قديمة قدم المنتصرين، منذ عولمة الإسكندر، وعولمة الإسلام المنتصر، وحتى عولمة أميركا المعاصرة.. إذاً، ما الذي جعلهم ينسون الرقص، ينسون الفرح، ينسون الحياة، وينسون سيارين الفرجة على زهر السفرجل؟

كاتب من سوريا رحل في باريس

والنص فصل من كتاب صادر عن "دار المحيط" دولة الإمارات 2022





تمام عزام



رفيق الطيور التي لازمته من بيته الشامي إلى قبره الفرنسي

خيري الذهبي

الروائي السوري الأنيق والمختلف

ابراهيم الجبين

باريس - لخيري الذهبي حضور خاص، لا مثيل له بين الكتاب السوريين والعرب، لا هو ذاك الحضور الصادم المشاكس، ولا الباهت الخافت معدوم التأثير. كان الموقع الذي احتله على خارطة الكتاب السوريين من صنع يديه، أنجزه بالكثير من العناء والتجربة الإنسانية قبل الجلوس إلى طاولة الكتابة والتدوين على الورق الأبيض.

متأفّفٌ ونزق، لكن لطيف العبارة والتصورات، رافض للواقع البليد الجامد، إنما ينطلق منه -لا من خارجه- للانتفاض عليه وتغييره. بدا ذلك عتيقاً لدى الذهبي، من قبل أن تكون لدى السوريين ظواهر صوتية تزعم أنها حققت منجزات على مستوى النص والصورة والسرد، ومن قبل أن يهيمن عليهم من دفع بهم اليسار الشيوعي والبعث السلطوي ليكونوا واجهة الرواية السورية وعلامتها، كحنا مينه والجيل الذي جاء بعده ولا يزال ناعور الإنتاج هذا دائراً بحرب ومن دون حرب، بموهبة أو من دون موهبة، وباتحاد كتاب يكرّس هذا الاسم أو ذاك لاعتبارات غير إبداعية، أو بروابط أدبية مشتتة لا تغني ولا تسمن من جوع.

ذهب المكان

استمد من مدينته عبقرية السرد طويل النفس، وأمدته دمشق بالمزيد من الزخرف منذ أن تفتح وعيه في حاراتها القديمة، وكان لحي القنوات وساروجة والسور وما وراءه من أسرار أن تفعل بوعي الذهبي ما لم تستطع التيارات السياسية والفكرية فعله، وجد نفسه طبيعياً في مكانه الطبيعي، وسرعان ما عاد من مصر التي رحل إليها للدراسة إلى الشام التي لم يغادرها بعد ذلك إلا قسراً.

شخصية الحكواتي التي تفتن أهل دمشق ومن خلالها يتفاعلون مع التاريخ واللغة والأفكار، لم تسحر الذهبي، إنما سحره ما رآه في مصر من قوة حضور الرواية، بينما كان الكتاب العرب يصارعون طواحين الهواء شعراً دون أن يصلوا إلى مستوى شعرية نزار قباني وشعبيته الساحقة.

اختار الذهبي ملكوتاً آخر، كان للبسطاء فيه عالمٌ من البهجة والحنين، البؤس واليوميات، والكثير من التوغل في أعماق الشخصيات، نفسياً وروحياً. وكان جريئاً في روايته تلك "ملكوت البسطاء" منذ البداية، مطالع السبعينات، حيث الحلاق والعامل والفلاح والكادح وتلك السلسلة الطويلة العريضة من القوالب التي كان على الذهبي التخلص منها وعدم الوقوع في إسارها.

كان التاريخ هو السيد من جديد، وهو الأول والآخر في كل عمل يريد أن يربط اللحظة بالقراء، وكان لدمشق زمن التحول من العصر العثماني إلى الدولة المستقلة، أو لنقل إلى الدولة، وتلك مشكلة الذهبي التي رافقته من البداية إلى لحظة رحيله قبل أسابيع في فرنسا؛ كيف يمكن أن تتشكّل في الشرق دولة؟ ومتى؟

بوسع عشاق المدنية من أمثالنا الاكتفاء بقوة حواضر مثل دمشق وبغداد

والقاهرة، للقول إن المدنية باقية ومنها سوف تنشأ الدولة العربية التي لا يحكمها العقل الشيخ ولا الجندي، بل تؤسس فيها هياكل متقدمة تتسق مع طموحات البشرية كلها من أجل المستقبل، لكن الذهبي لم يكن قادراً على الاكتفاء بدمشق أو بغيرها، بل كان يشكو من غياب المشروع التحديثي العربي في كل شأن من شؤون الحياة، من الكتابة إلى السياسة إلى الحرب.

والحرب عرفها الذهبي جيداً، ووقع في الأسر جراءها. وستجد يومياته التي دونها عن فترات الأسر في كتابه "من دمشق إلى حيفا – 300 يوم في إسرائيل"، حيث يروي ابن العشرين عاماً ونيف كيف عاش تلك المغامرة في سجون العدو لعشر أشهر، ثم في مطار بن غوريون وقبل ذلك وبعده.

لم يكن في كتابته نحيب المستضعفين ولا متاجرة المرتزقة بآلامهم، كان آلة وعي تتنقل من الماضي إلى اللحظة وتصف بلاده وناسها بالكثير من الحرفة العالية الممزوجة بالشجن. ولا بأس أن يكون كل كتاب للروائي جزءاً من حياته، بدلاً من خديعة الخيال إن كان ضعيفاً، فالواقع أكثر إثارة من الخيال لمن يراه جيداً بعينين صافيتين.

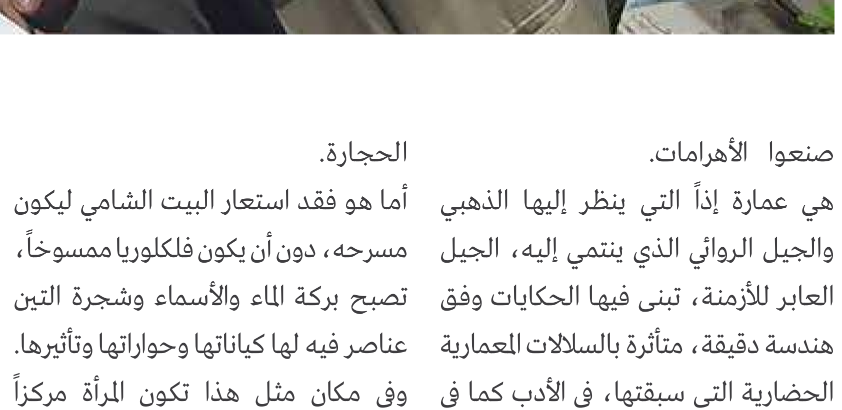
حصل على جائزة "أدب الأطفال" الأولى مبكراً، وكانت أولى المرات التي سطع فيها اسمه، قبل أن يسهم في تحرير وإدارة المجلات الثقافية التي تصدرها وزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب.

أستاذ اللغة العربية الذي درّس من سيصبحون لاحقاً علماء مشاهير وسياسيين حادي المزاج، في الشمال السوري حيث مدينة الحسكة، هناك رأى الذهبي السوريين على حقيقتهم، وعرف مثلما عرف من قبله العلامة محمد كرد علي كيف تشكّلت تلك المنطقة وكيف غزاها اللاجئون من كل حدب وصوب، لتصبح اليوم تحت احتلال قوى تريد أن تؤسس فيها كياناً عرقياً يقضمها عن سوريا الأم. كتب عنهم الذهبي آنذاك أنهم "مهاجرون مذعورون" قدموا من وراء الحدود، ليعيشوا بين العرب والسريان المسيحيين في مثلث سيصبح مثلث موت بعد عقود حين ستحكمه قوى التطرف والظلام ثم تهيمن عليه قوى ظلام من نوع آخر.

يقع الذهبي في الأسر بعد أن يتم فرزه كضابط ضمن فوج الأمم المتحدة التي تراقب اتفاقية فصل القوات على الجبهة السورية – الإسرائيلية، وهناك سيكون عليه أن يواجه ما فكّر فيه من قبل، وما سيفكر فيه لاحقاً، حول العديد من القضايا؛ الحق والحق التاريخي، الحرب والسلام، الآخر وصورته في الوعي العام. ستمرّ سنوات طويلة قبل أن يتجه إلى

كتابة السيناريو بطريقة الروائي ومستواه، لا بالرخيص من المخيلة والحوارات، بل من "ليالي عربية" التي استنزل فيها من سماوات شهرزاد تشعبات الحكايات وسراديبها، وحين عاد تم منحه وسام الشجاعة والشرف الذي تمنحه الجمهورية العربية السورية من الدرجة الممتازة.

كان يرى أن الكتابة رغم أنها تستقي من التاريخ، إلا أنها تبقى فعلاً مضاداً له، حسب تعبيره. والتاريخ عنده هو "تلك الرواية الجمعية التي اتفق عليها المنتصرون وفرضت على من تلاهم، وتبناها من اتبعهم، تبنوها إلى درجة العبادة والتقديس. أما في عصرنا الحديث فصراع الإنسان مع ذاته ومع عالمه المحيط جعل وعيه يطور أساليب سردية غاية في المهارة والإبداع، جعلت وتجعل من كل فرد (منتصرا) بينه وبين نفسه على القدر، ويحق له بالتالي أن يروي للآخرين تاريخه كما يراه، وكانت بالتالي الرواية كفن سردي، توثيقي، تخييلي، مواز للحقيقة، وربما مجاور لها". وبذلك كان يؤسس لفهم جديد للأدب لا يقوم على اعتباره مرآة للواقع ولا صورته الموازية، إنما ضديته للتاريخ تجعله قادراً على تحريك التاريخ ذاته، والتأثير فيه تأثيراً عميقاً وديناميكياً.

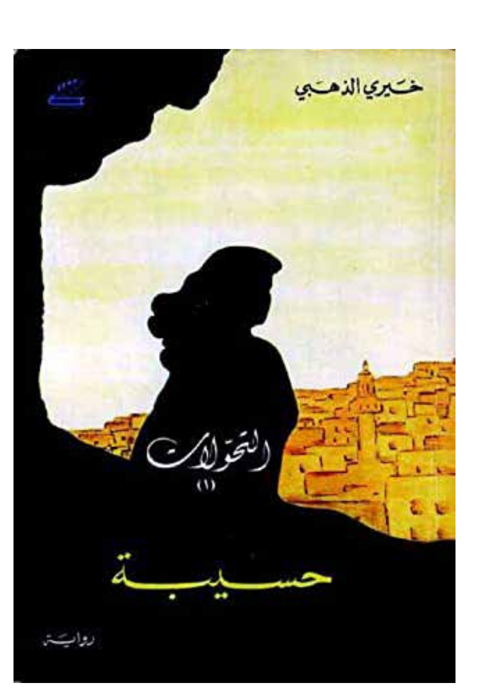


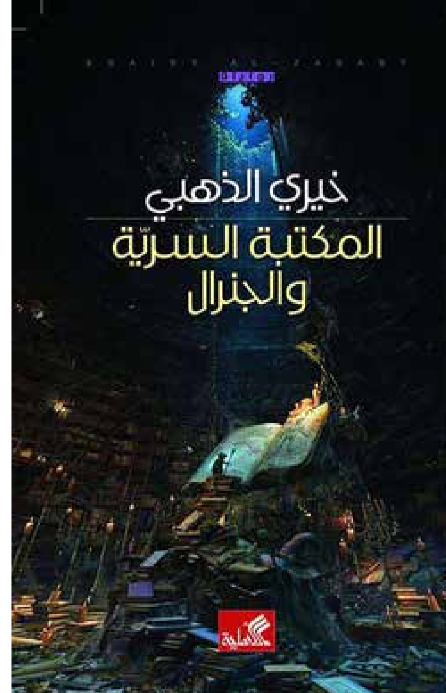
التحولات

بثلاثية التحولات، "حسيبة" و"فياض" و"هشام"، وبأعماله الأخرى صنع الذهبي لغته الخاصة، فرادته وعالمه الذي يعترف بأنه لم يختر له مكانه، استشهد مرة بمقولة نجيب محفوظ حين سُئل: كيف استطعت بناء هذه الهندسة الرائعة والمحكمة لرواياتك؟ فقال: لا تنسَ أني حفيد أولئك المهندسين العظام الذين صنعوا الأهرامات.

هي عمارة إذاً التي ينظر إليها الذهبي والجيل الروائي الذي ينتمي إليه، الجيل العابر للأزمنة، تبنى فيها الحكايات وفق هندسة دقيقة، متأثرة بالسلالات المعمارية الحضارية التي سبقتها، في الأدب كما في الحجارة.

أما هو فقد استعار البيت الشامي ليكون مسرحه، دون أن يكون فلكلوريا ممسوخاً، تصبح بركة الماء والأسماء وشجرة التين عناصر فيه لها كياناتها وحواراتها وتأثيرها. وفي مكان مثل هذا تكون المرأة مركزاً وجوهراً أساسياً تدور من حوله القصص، تبتعد وتقترب ثم تدور من جديد، كما يدور طفل في أرض ديار بيت شامي حول بركة الماء ذات الإنشاد الذهبي حسب تعبير نزار الذي شبّه الصوت بالمعدن في مرة نادرة في الشعر الحديث.





ذلك الخرير العميق، قاد الذهبي إلى صدامات مع السلطة التي قامت بسحب جواز سفره ومنعه من مغادرة البلاد، وطردته من عمله في الإذاعة والتلفزيون، إثر مواقف اتخذها للمطالبة بالحرية والديمقراطية. وبقي مستقلاً سياسياً، عروبي التوجّه مخلصاً لما علّمته إياه عاصمة الأمويين.

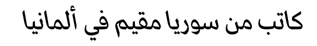
كائنات صغيرة

رافقت الذهبي أينما ترحّل كائناته الصغيرة ذات الريش، طيور شغف بها وراقب

لحظاتها، الكناري والحسون...، ونباتات الزينة المعرّشة على الجدار، ومع تعلقه بها لم يتخل عن تأملاته حول القفص ومعانيه في ملامحها، بعضها ألف العبودية، مثلما يقول، منذ مئات السنين، وبعضها الآخر يبقى يقاوم القضبان مهما جرى الاهتمام به والاعتناء بطعامه وشرابه.

في إحدى رواياته رسم عصفوراً هجيناً، ناتجاً عن الحسون والكناري، وصف ذلك في حوار أجرته معه الكاتبة والصحافية السورية تهامة الجندي، سمّاه "البذون"، وقال إنه "عصفور لديه مفاجأة الحسون وقوة الكناري، ولكنه للأسف عقيم كالبغل، وهذه هي عقوبة الطبيعة على الزيجات الفاسدة. لقد تحدثت عن هذا الزواج الفاسد بين الحسون والكناري، وكنت أقصد أن أتحدث عن ثقافتنا المعاصرة البندوقة الهجينة التي لم تتخذ قرارها بعد في أن تكون حسونًا أو كنارًا، وكان فياض أحد أشكال هذا البندوق الذي انتهى منبوذًا".

غادر الذهبي دمشق سوريا بعد عام 2012 مترحلاً إلى مصر من جديد، ثم إلى الإمارات، ومنها إلى الأردن، وأخيراً حط رحاله في فرنسا التي مات فيها، أما منجزه وهو الذي ولد في دمشق أواسط أربعينات القرن العشرين، فلم يُقرأ بعدُ كما يليق به أن يُقرأ، رغم أن الملايين من المتابعين شاهدوه على الشاشة، واطلعوا عليه في كتبه المطبوعة، وكأن القدر اشترط أن يرفع إليه صاحبه، ويدع للقراء تراثاً كبيراً خلقه بمزاج خاص، وبلذعة طويلة المذاق، حافلة بالمعرفة والهدوء والعبارات ذات البصمات النادرة.



كاتب من سوريا مقيم في ألمانيا



الروائي الشارد الباحث عن التحولات

دمشق خيري الذهبي

محمد منصور

ينتمي خيري الذهبي إلى مجموعة من الأدباء الدمشقيين، الذين وجدوا في دمشق مسرحا لأدبهم، قصة كان أم رواية أو حتى شعراً، ويمكن أن نضع أدب خيري الذهبي بسهولة في سياق الرواية التي جعلت من دمشق بطلا مطلقاً لها، سواء كمكان ومعمار أو كمجتمع وقيم وعادات وتقاليد، لكن عندما نقرأ ما كتبه عن دمشق طويلا، سنكتشف أن خيري الذهبي لم يكن ينتمي لهذا الجيل من أدباء مدينته الذين شاركوه هذه الجغرافيا الإبداعية، وأن شكواه التي بثها في إحدى شهاداته التي ألقاها عام 2004 مشيرا إلى "عدم انسجامه مع جيله الإبداعي"، تجعلنا نطلق عليه لقب: الروائي الدمشقي الشارد.

كان خيري الذهبي شاردا في فضاء لوحده يبحث عن أسئلة مختلفة.. ولا نقول متمرداً، لأن كل الأدب الذي كتب عن دمشق بدءا من قصائد نزار قباني إلى قصص وداد سكاكيني وألفت إدلبي وزكريا تامر وعادل أبوشنب إلى روايات غادة السمان، كان أدبا متمردا بالضرورة، صحيح أن تمرد نزار قباني الشعري والاجتماعي الذي استفز المجتمع الدمشقي في خمسينات القرن العشرين بقصيدته "خبز وحشيش وقمر" بل حتى بعنوان ديوانه الأول "طفولة نهد" لا يشبه تمرد وداد سكاكيني المحدود والمتصالح، أو تمرد ألفة الإدلبي الميلودرامي المسكون بمشاعر الشفقة، أو تمرد غادة السمان الاحتجاجي الوجودي، ولا ذلك الحفر العميق لزكريا تامر في طبقات المجتمع وظواهره وطباعه المجردة أسلوبياً في "دمشق الحرائق".. لكن كل هذا الأدب بالمجمل، بما في ذلك الذي كان يتغنى بدمشق ويصفها بالقول "دمشق في الصيف كالأنثى المعطرة تعرق بين ذراعي رجل" كما قالت كوليت خوري في روايتها "ومرّ صيف"، هو أدب متمرد صرف، مهما ذاب في عشق المدينة وتغنى بجمالياتها والمعتد بالانتماء لها.

إذن لم تكن سمة تفرد خيري الذهبي هي التمرد، فهذا أمر مفروغ منه في كل أدب كتب عن دمشق أو انطلاقا من بيئتها... لكن سمة خيري الذهبي هي السعي نحو فضاء آخر في رؤية المدينة، وفي التعامل معها كقضية جمالية وإبداعية واجتماعية، في محاولة صياغة التحولات التاريخية من منظار وعي جديد.

دراما من رحم التحولات

ربما لو أمكن لنا أن نطلق على خيري الذهبي لقبا آخر يلخص فرادة تجربته لقلنا إنه "روائي التحولات"، ليس لأنه أنجز ثلاثية روائية عنوانها "التحولات"، بل لأنه في كل ما كتب عن دمشق من أعمال، كان يسعى لصياغة الدراما الدمشقية الخاصة من رحم التحولات التي تصنعها اللحظات الفارقة في منعطفات الزمن، نهاية حقبة وبداية أخرى، نهاية عهد وولادة آخر.. تلك اللحظات المفصلية التي تحدث تبدلات عميقة في بنية المجتمع، وصراعاً جوهريا في مسار الشخصيات الروائية، وانعطافات حادة في مسارات الأحداث.. فتنتج كوارث كبرى أو تغيرات كبرى.

بهذا المعنى لم ير خيري الذهبي دمشق متحفاً، ولا بيتا مسكونا بتقاليد صارمة، تنتج معايير الرفض أو القبول، وصور الثناء والعيب الاجتماعي، بل جعل منها بكل ثقلها التاريخي، وتراكماتها الحضارية، وتشابكاتها الاجتماعية، مختبرا للتحولات. تحولات تصنع زمنا من حطام زمن آخر، فتحل التراجيديا الحاسمة بدل الميلودراما التصالحية، وتسمو الشخصيات النبيلة لتكون على طراز "صياح المسدي" و"حسيبة" و"خالدية" و"فياض"، بدل الشخصيات المكسورة مهيضة الجناح والمثيرة للشفقة في ميلودرامات دمشقية طالما خالطت روايات شهيرة.



أحمد الوعري

من هذا المنطلق كان خيري الذهبي في حاجة للعودة إلى التاريخ، وفي حاجة إلى أن يعود إلى حقب وفترات تاريخية مختلفة، لم يكن هدفه التوثيق، ولا كتابة الرواية التاريخية، بل كان الهدف رؤية وجوه دمشق المختلفة تحت موشور التحولات، وفي خضم رياحها العاصفة. فصنع من ذلك دراما مثالية عن دمشق. وأعطى للمدينة هوية روائية هي مزيج من الاستقرار الذي قد يستغرق في الركود، والقلق الذي قد يركب الريح. وبهذا المعنى كانت صورة دمشق لدى خيري الذهبي مختلفة عن صورتها في آدب مجايليه من أبناء مدينته وعشاقها.

ملكوت البسطاء:
قلق العيش وتحولات السياسة

لو عدنا مثلا إلى روايته الأولى "ملكوت البسطاء" التي صدرت عام 1976، وأعاد كتابتها ليقدمها في خماسية تلفزيونية أنتجها التلفزيون السوري وأخرجها سليم صبري، نجد أن خيري الذهبي قد جعل أحداث روايته في منطقة المزة في مطلع القرن العشرين أثناء حرب السفر برلك (الحرب العالمية الأولى). حينذاك كانت المزة قرية شامية ملتصقة بدمشق، وكان خيري الذهبي يحاول أن يقرأ كيف ستخرج هذه القرية الشامية من رحم عاشت فيه لقرون، لتستقبل عصرا جديدا، وقيما مختلفة. لم يكن معنيا بالجغرافيا، ولا بالبساتين المحيطة بالبيوت، بل كان معنيا بالعلاقات الاجتماعية، وبالمفاهيم التي تجعل من التحالف مع الإنجليز الكفار ضد المسلمين الأتراك أمراً مقلقا للبسطاء، الذين يطحنهم الفقر.. هذا الفقر الذي يجعل المشمش العجمي في بساتين المزة أمنية لا تدرك إلا بالصدقات، ويجعل أحد أبطال الرواية يقول إزاء الجدل السياسي المحتدم "ما لنا نحن والسياسة. نحن فقراء. دع السياسة للأغنياء فلديهم الوقت الكافي للتفكير في السياسة أما نحن فسياستنا لقمة العيش التي يجب أن نؤمنها لأولادنا؟".

حسيبة:
تحولات الدكنجية والتجار

وإذا كانت رواية "المدينة الأخرى" التي كتبها خيري الذهبي عام 1982، وأصدرتها وزارة الثقافة بدمشق عام 1985، هي رؤية معاصرة لتحولات المستقبل السوري في ظل الفساد، أي الفساد الذي سيحول دون أن تكون هناك مدينة أخرى يصنع السوري فيها مستقبلا يستحق أن يعاش، فإنها أقرب ما تكون إلى تيمة المدينة الفاضلة الفلسفية رأى من خلالها كيف ستغدو الأحلام السورية كوابيس مسقبلية.. فإننا في سياق بحثنا عن صورة دمشق بامتداداتها التاريخية، وتحولاتها التي تحفر مسارات وانعطافات جديدة، لا بد أن نتوقف عند روايته "حسيبة" الجزء الأول من ثلاثية "التحولات" التي كان



صدورها عام 1988 ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، أشبه بإشراقة أمل جديد في الرواية السورية التي اتخذت من دمشق موضوعا ومناخاً، والتي بدت وكأنها كانت تدور في دائرة مغلقة.

في "حسيبة" لم تكن قصة صياح المسدي وحسيبة وخالدية وفياض الشيزري، سوى خطوط تسلك عليها الأحداث وتعلق الحكايا، وتزخرف على جدرانها جماليات البيت الدمشقي الذي تنسج في فضاءاته علاقات الألفة القدرية بين المعمار والأشجار والبشر فتزيد الحكاية ثراء وواقعية وشاعرية وسحراً، أما الهدف فهو تقديم تفسير لتحولات دمشق التاريخية، كنموذج اتخذه خيري الذهبي مفتاحاً لاستقراء هوية بلاد الشام، وفهم طبيعتها وتناقضاتها. قدم الذهبي نظرية حاول من خلالها، وقد اكتنز خياله الثر وقائع التاريخ وصور صراعاته، أن يفسر مزاج الناس، وحركة المجتمع والتاريخ والحضارة، وفلسفة الاستقرار والركود في مدن الواحات، فذهب إلى القول "أولئك الذين قذفت بهم يوما فيافي الصحراء العربية، وغابات أوروبا الإغريقية، وصحارى آسيا التترية، أولئك الذين طالت بهم الرحلة فارتاحوا قليلا في تلك الواحات المنسية في صحارى الشرق الأوسط، أولئك الذين حلموا يوما بامتلاك العالم وتغيير رائحته وطعومه، ولكنهم كسلوا على الطريق، فارتاحوا في واحات صغيرة محاطة بسوار أخضر، ما يلبث أن تغطي على خضرته حمرة البوادي القاسية والصحارى والجفاف والنسيان والعطش الدائم الدائب الأبد، أحفاد أولئك الذين طردهم جفاف اليمن بعد إخفاق مغامراتهم الكبرى في التغلب على حموضة الصحراء الهاجمة، فتفرّقوا أيدي سبأ، واجتازوا الصحارى تحملهم جمالهم المتعبة ونياقهم العطشى، وخيولهم الغرثى، حتى لقوا واحة مسكينة يلفها سوار أخضر، فرأوا فيها الجنة المنتظرة، وقالوا: سنرتاح قليلاً حتى المحطة القادمة، تلك المحطة التي لن يصلوها فيما بعد أبداً، لأن الكسل والملل والانتظار، ما لبث أن سكن دماءهم الفاترة وتعطشهم الأبد إلى المحطة القادمة" (ص 19).

وأكمل خيري الذهبي نظريته المثيرة للتأمل، فميز في تلك الواحة بين التاجر المغامر وبين الدكنجي الحذِر المُقتِّر "الدكنجي ليس تاجراً. التاجر مغامر يقطع الصحارى والبوادي، يشق المحيطات ويخترق الغابات، يحمل الأخبار والتجارب وخبرات العالم، ولكن حمدان دكنجي، صياح على حق، حمدان دكنجي يفرح بالليرة والليرتين ربحاً" (ص 100).

ارتبط ذكر الدكنجي مرارا في رواية "حسيبة" بالحفرة، حفرة الدكنجي، سجن الدكنجي. وكان يرى أن الدكنجي مقتّر في كل شيء يفرح برنين الفرنك على الفرنك الذي يجمع الليرة. أرباحه صغيرة وأحزانه صغيرة وخسائره صغيرة.. ورأى أن تحول التاجر إلى دكنجي، هو ما يجعل الاستقرار ركوداً، ومدن الواحات سجناً. وأن التحاق صياح المسدي بالثورة وبكل الثورات التي اندلعت منذ حروب العثمانيين الأخيرة وحتى معارك ثوار الغوطة ضد الفرنسيين، هي ليست حبا بالثورة من أجل الثورة، بل من أجل الخروج من "قفص الواحة" بعد أن ذاق لذة الطيران.

هكذا تبدو دمشق في "حسيبة" الجنة الواحة، التي يحاول الثائر أن يهجرها كيف يقع في حفرة الدكنجي، وهكذا يبدو تحول الدكنجي الصغير الحذر المقتر، إلى تاجر مغامر جسور حامل تجارب وأخبار، هو المعنى الحقيقي لدمشق كما بحث عنها خيري الذهبي في ثلاثية التحولات.

الإصبع السادسة: دمشق العثمانية وتحولات "الفاسق المصري"

تواجه دمشق في رواية "الإصبع السادسة" التي نشرها خيري الذهبي عام 2012 لحظة تحول فارقة، مع حملة إبراهيم باشا على سوريا في النصف الأول من القرن التاسع عشر (1831) حاملا معه مؤثرات الحملة الفرنسية على مصر وساعياً لنقلها إلى بيئة حكم جديدة ليسهم في تأسيس عهد جديد. وتتداخل هنا أجواء الفترة التاريخية مع سحر الأسطورة ومؤثرات الحكاية الشعبية لترسم صورة بالغة الثراء لدمشق وهي تنبض في ثنايا السرد الروائي وفي توهج أحلام الشخصيات وخفوتها واستسلامها؛ دمشق التي أسبغ عليها العثمانيون صفة القداسة (شام شريف) والتي يحاول المتشددون دينيا الذي كان يسمون إبراهيم باشا على منابر المساجد "الفاسق الأرناؤوطي" تارة و"الفاسق المصري الذي يهاجم المدن الآمنة" تارة أخرى، حاولوا أن يقاوموا رياح التغيير التي تهب على منطقة حبلى بالإرهاصات والتطلعات، وأن يمنعوا عنها سبل التنوير من مسرح وموسيقى وصحف وجرائد وأفكار. ينحاز خيري الذهبي إلى دمشق التواقة للتغيير، في مواجهة دمشق العثمانية المطمئنة للرابطة الإسلامية والتي ما تلبث أن تعود إلى الحضن العثماني بعد هزيمة إبراهيم باشا في سوريا، وطرده من بلاد الشام عام 1840. إنه يضعنا في قلب مجتمع تتنازعه تيارات شتى، ويقف على مفترق طريق، فيجعل من أخبار القحط والمجاعة والغلاء والولادات العجيبة والمولود الذي ذهب الشيخ لرؤيته في حمورية بغوطة دمشق بعد أن سمع أنه ليس ذكرا وليس أنثى... يجعل من هذا كله صورة رمزية لالتباس المفاهيم والمعتقدات، الناتج عن التباس الهوية. فهل هوية دمشق في ذلك العصر عثمانية، أم يمكن أن تكون تحت الحكم المصري أقرب إلى عصر آخر قادم، وهويات اخرى تتشكل؟

أسئلة لا تجيب عليها الرواية وإن كانت تنتصر لكل ما يفتح باباً للتنوير، ولكل ما يسهم في تعميق تلك اللحظة الفارقة من التحولات التاريخية القلقة.

الجنة المفقودة: تحولات الحرية الهاربة

بعيداً عن الغوص في التاريخ، وقريبا من كتابة سيرة ذاتية انتقائية هو بطلها، يقدم لنا خيري الذهبي في روايته المفعمة بالعذوبة "الجنة المفقودة" والصادرة عن دار الفكر عام 2021، رصدا لتحولات دمشق في القرن العشرين، وصولا إلى ما بعد اندلاع الثورة السورية عام 2011.. التحول الأساسي نراه في شخصية البطل الروائي الطفل المتمرد على سلطة شيخ الكتاب، والتواق إلى معرفة من نوع جديد... وفي التوق إلى الحرية الذي تخلقه المعرفة.. تلك الحرية التي يبدع خيري الذهبي معادلا رمزياً ساحرا لها وهي تتسرب من بين أيدينا كلما ظننا أننا سننعم بها في هذه المدينة، عبر صورة الغزال الهارب من حديقة إحدى بيوت حي الحلبوني قبل أن يأسره الناس، والذي يصفه وهو يركض في الشوارع بالقول "كان من آخر لمحات جمال الشام الذي اختفى مرة وإلى الأبد. كانت مشاهدته وهو يعدو في شوارع الشام من أواخر المرات التي شاهدت فيها الحرية تركض بكامل أناقتها وجمالها في شوارع مدينتي، عاصمة بلادي" (ص 134).

أما ذلك الطفل الذي يهرب من عقاب الشيخ بهجت له في الصفحات الأخيرة من الرواية، فيقطع حواري وأسواق دمشق راكضا مثل غزالها الحر، متجها إلى الجامع الأموي ليرى دمشق من أعلى مئذنة العروس.. فإنه في لحظة تحول يعبر الأزمنة ليروي مأساة جيل عاشق لدمشق وشعب مشرد دونها، بعد أن هجّر نظام القتل والإجرام في دمشق الملايين من السوريين وبينهم الكثير من الدمشقيين. وما بين عقاب واستبداد الشيخ بهجت، واستبداد نظام اقتلع شعبا نادى بالحرية من أرضه... يبدو التحول فادحا حين يتدفق خيري الذهبي بمونولوج تراجيدي طافح باللوعة والحيرة والقسوة "لم أكن أعلم أن من بنوا الجنة ستتمرغ أنوفهم في تراب بلادهم وسيرحلون بعيدا جدا، لم أكن أعلم أن أهل الشام سيلقون بجمر حبهم في بحيرات حزنهم ويسكتون، لم أكن أعلم أن الشام أمّ الجمال، وجنة الله على الأرض، ستغدو صحراء للقلوب، بعد أن كانت كعبة للعشاق ولذوي القلوب الكسيرة، لم أكن أعلم أن الفسيفساء الخضراء أمامي سيأتي يوم عليها وتتحول إلى اللون الأحمر القاني، وسيقطر الدم تحت نسر الأموي الجاثم أبدا هاهنا.. لم أكن أعلم شيئاً ولم أكن أفقه شيئاً" (ص 247).

بلاد الشام.. الهوية والأزمات التاريخية

لم يكن خيري الذهبي في كل ما أنتجه عن دمشق مولعاً بسرد تاريخ المدينة وحكايا تراثها وإعادة إنتاج مرويات أهلها، لم يكن مولعاً بالتغني بجماليات بيوتها وأزقتها وحواريها وأسواقها، وإن فعل ذلك أخيراً تحت وطأة الحنين الذي فجره التهجير القسري في روايته "الجنة المفقودة" التي كتبها في دبي بعد اندلاع الثورة السورية بسنوات. كان خيري الذهبي يرى في دمشق مفتاحاً للولوج في أعماق التاريخ واستنطاقه.. وكان استغراقه في استحضار الأجواء التاريخية كإطار لرواياته الدمشقية، محاولة ملحة لفهم هوية المنطقة وأزماتها التاريخية في آن. فقد بحث عميقاً عن التحولات التي تختمر في مختبر دمشق كي يفهم سر المدينة ومأساتها، كي يتلمس هوية مدن الواحات، وبلاد طريق القوافل، والتجار المغامرين حاملي الأخبار والتجارب والمعارف، كان في كل ذلك يحاول أن يبحث عن مواصفات البيئة الاجتماعية التي تنتج أصحاب المصالح، وتنتج الثائرين عليها وعلى الاستقرار الذي يكبّل المغامرات الكبرى ويخدّرها.. كي يحدثنا بالتالي عن مواصفات البيئة التي يتشكل أو يهنأ فيها الاستبداد، سواء أكان مملوكيا أو عثمانيا أو بعثياً. كان خيري الذهبي مفكرا شاميا بامتياز، معنيا بتشريح هوية بلاد الشام وامتداداتها، وكان يتخذ من الرواية وسيلة لصياغة نظرياته الاجتماعية، ولتأصيل تحولاتها في تربة الرواية.. ولهذا كانت رواياته عن دمشق مشغولة بقضايا وأسئلة أخرى في الجوهر، وإن تشابهت مع الأدب الدمشقي في المعمار الظاهري، وسلكت نفس الدروب، وسكنت نفس البيوت، واستظلت بذات الأفياء والظلال، وتبللت بنوافير "أرض الديار".

ناقد من سوريا



الترحال وراء الرواية

الكاتب والأدب كسيرة وجودية

علاء رشيدي

"يذكر الكثيرون عند كتابة ذكرياتهم عن الكتابة أنهم بدأوا كتابتهم بالشعر، ولكني لم أبدأ الكتابة بالشعر، ولا بالقصة القصيرة، بل بدأتها بكتابة الرواية، وكانت روايتي الأولى وقد كتبتها في الثامنة عشرة من عمري ثم تلتها كتابة عدد من الروايات التي لم أنشرها وربما لن أنشرها إلى أن كتبت روايتي ملكوت البسطاء" [1].

لم ينشر خيري الذهبي عملاً أدبياً إلا بعد اكتمال رؤيته الفكرية ونظريته الفنية في الأساليب السردية، فالفقرة السابقة التي كرّرها بوضوح، وكذلك المرويات التي يحيكها عن كيفية التخطيط والتفكير والتنفيذ لأعماله الروائية داخل كتاب "محاضرات في البحث عن الرواية"، الصادر عام 2016، تؤكد على اعتباره روائياً صاحب نظرية فكرية وجمالية في الأدب "الرواية الحديثة هي خلاصة ورحيق ثقافة عميقة متعمقة، وهي نتاج لبحث جاد، إنها دراسة أكاديمية تتحول إلى فن، إلى رواية". ولهذا تكتسب قراءة محاضراته أهمية خاصة وخصوصاً حين التطرق إلى موضوعات أدبية شغلت ذهن الروائي وحفّزته بالإبداع بين مرحلة وأخرى، موضوعات مثل: الرواية والتاريخ، الرواية واليوتوبيا، الأدب الجنسي العربي، والرواية وأصول الفانتازيا العربية.

يتضمن الكتاب 10 محاضرات ألقاها الروائي بين عامي 2003 و2014، في مناسبات أدبية واحتفالية في مدن عدة منها: دمشق، القاهرة، الإسكندرية، الجزائر، باريس ومدريد. وتجمع نصوص المحاضرات بين جانب السيرة الذاتية والقراءات التاريخية والنظريات الأدبية والسردية. فينشغل الروائي في محاضراته في محاور أساسية مثل: التاريخ المتعلق بالهوية السورية، المدينة دمشق والواقع الثقافي والسياسي، المنتج الأدبي العالمي والعربي في التعبير عن الموضوعات التي تندرج في قائمة قاموسه الإبداعي مثل السلطة القمعية، التسامح الديني، الفن والثقافة في حضارة المنطقة، الفانتازيا القادرة على تأويل المقول وإعطائه جمالية ومعنى. أما فيما يتعلق بالأدب، فهو يقدم قراءة تاريخية ينتقى عبرها الأفكار الملهمة التي تشغله، الأدباء الذين تشارك الأسئلة معهم، والأعمال الأدبية التي تشكل مرجعياته عند الكتابة والتنظير الأدبي.

أدب اليوتوبيا والديستوبيا
الوفرة والحرية، الجنس والخيال

في المحاضرة المعنونة "بين اليوتوبيا العريق والكابوس العميق" [2]، يجعل من موضوعة اليوتوبيا محوراً لقراءة تاريخ الرواية، ويتوقف باستطراد عند تحليل ثلاث روايات مرجعية في تجارب أدب اليوتوبيا - الديستوبي/المكان الفاضل والاستشراف الكابوسي. الأولى رواية "نحن" (الصادرة في عام 1924) لإيفيغيني زمياتين التي تجسد كيف تحول الحلم اليوتيوبي في الثورة البلشفية بإقامة مجتمع اشتراكي مثالي إلى نظام من القمع والخوف. بطل الرواية يعيش في غرفة صغيرة في بيت ضيق، في دولة عالية يحكمها "المحسن الكبير" ويعيش على هذا الشكل سكان المدينة المغطاة بقبة زجاجية عملاقة تمنع عنها الاتصال أو التواصل مع العالم الخارجي، وبطل الرواية المواطن 503، فلقد ألغيت الأسماء وحلت محلها أرقام للتمييز بين الناس ويعلن "المحسن الكبير" وهو الزعيم، أن هذه القبة ما قامت إلا لتحميهم من العدو الغيور الذي يحسدهم على جنتهم، ويريد تدميرها ليعيدهم إلى زمن الجوع إلى الطعام، وإلى شهوة النساء قبل الثورة، ويكون هدف العلماء في هذه المدينة هو إنتاج "التكامل" وهو مركبة فضائية ستكون مهمتها نقل


أحمد الوعري



تجربة اليوتوبيا والمحسن الكبير إلى سكان الفضاء. ومع هذه الحبكة تبدأ سلسلة من الروايات القادرة في التعبير عن الاحتمالات الكابوسية للأنظمة الشمولية، كما هو الحال مع "عالم جديد شجاع" لألدوس هكسلي (الصادرة في عام 1932)، وتالياً رواية "1984" لجورج أورويل (الصادرة في عام 1949).

لكن الذهبي يتوقف عند محور شديد الخصوصية في قراءته لهذه المحاولات الأدبية الاستشرافية الثلاث وهو عند دور الجنس، وكذلك المرأة والحب في الطروحات الروائية الثلاث. في يوتوبيا زمياتين "نحن" الجنس هو حق ومتعة للجميع، فلا زواج، ولا عقود دينية أو مدنية، بل الحب والمضاجعة الحرة لكلا الطرفين، أما الأولاد والإخصاب فيقدم الروائي اقتراحه للحل باعتبارها من مهام الدولة. أما في رواية "عالم جديد شجاع" فإننا نجد هكسلي يقدم الحل العلمي، فبنظره الجنس سبب الحروب والصراعات البشرية منذ فجر الخليقة (قابيل وهابيل)، هذا الجنس هو حق للجميع، وكلا الجنسين، ولا يشير هكسلي إلى كيفية منع الجنس عن التخصيب والولادة وبداية المأساة الزوجية "البشرية" فلكل شاب وشابة تعاطي المنشط الجنسي الذي يسميه لنا المؤلف هكسلي باللبان فقط "وهو لبان يتعاطاه الراغب في الجنس" ولا أهمية للسن بل للشهوة المتبادلة فقط، أما الجنس في مجتمع الوفرة، فهو كالجنس في الجنة، للمتعة فقط، ولا يترتب عليه إخصاب وإنجاب، لكن هكسلي ينوّه إلى خطورة إخصاب المعامل التي تصنع الأطفال وتتحكم بشخصياتهم من خلال كمية الأوكسجين المقدمة لأدمغتهم في مرحلة الحضانة. أما في رواية "1984" سنرى تحدي القمع الطغياني لتحريم الجنس على أعضاء الحزب إلا في زواج للاستيلاد فقط، ولا طلاق إلا بصعوبة خارقة، وهكذا نرى بطل الرواية ونستون وقد هجرته زوجه منذ سنوات طويلة لعجزه أو عجزها عن الحمل.

في رواية "1984" لأورويل سنرى المرأة، رغم كل التحذيرات، والكاميرات المراقبة وأجهزة التنصت هي المبادرة، والخارقة للقانون، والمتحدية للظروف، والمخططة للعلاقة، وهو "كالعادة" ليس إلا المطيع.

تتشارك الروايات الثلاث النهاية التشاؤمية، ففي رواية أورويل يحكم بالموت على المرأة المتمردة، ويتابع الذهبي "يعلن النظام الحاكم أن العلماء في المدينة قد اكتشفوا أن العامل الأساسي المسبب لهذه الثورة التي كادت تحرق فرح البشرية بتحقق الجنة على الأرض هو الخيال، الخيال الذي أخرج آدم من الجنة، والخيال الذي يجعل البريء يرتكب الجريمة، ولذا قررت الهيئة الإدارية تعريض كل سكان المدينة طوعاً لعملية جراحية صغيرة جداً ستكون نتيجتها إزالة العضو الفاسد من الإنسان، مركز الخيال، مركز الجريمة، ومركز الخطايا والسقوط". ومن هنا يظهر أن التأويلات التي يقدمها الذهبي للروايات الثلاث مبنية على محاور يراها جدلية في أيّ تخيل أدبي أو فلسفي يوتيوبي: 1. بين الوفرة أم الحرية (نموذج آدم)، 2. بين الجنس والإنجاب، 3. بين الخيال واستمرارية البقاء.

الأدب والتاريخ والهوية الوطنية

بين نشأة الرواية المصرية والرواية السورية يتابع الذهبي في محاضرة بعنوان "بين الأمبوبايا والنهايات" في تأويل الأدب لطرح تساؤلاته الثقافية والسياسية، وذلك عندما يقارن بين نشأة الرواية المصرية مع "زينب"، محمد حسين هيكل، ونشأة الرواية السورية مع رواية "سيد قريش"، لمعروف أرناؤوط "كان السؤال الملح دائماً هو: لماذا كانت الرواية الأولى التي تحوز الشروط الفنية المعقولة في مصر هي رواية زينب وهي رواية ريفية، عن علاقات ريفية، وفي بيئة ريفية، وشخصيات ريفية معاصرة أو تكاد، ولماذا كانت الرواية الأولى التي تحوز الشروط الفنية الأولى في سوريا رواية تاريخية، رغم أنها كتبت في عشرينات القرن العشرين، إلا أننا سنلاحظ أن الأرناؤوط قد قفز في التاريخ إلى الوراء أربعة عشر قرناً ليقدم لنا سوريا تحت الاحتلال البيزنطي والخارجة من الاحتلال الفارسي من بضع عشرة سنة، سوريا المائجة بالقبائل العربية من غسان وكلب وكونفدرالية قضاعة والتي حازت أو تكاد استقلالها الذاتي عن بيزنطة، ولكن درس تدمر وزنوبيا، ومحاولاتهما الاستقلال لصنع دولة شامية مستقلة وإخفاق المحاولة وانتهائها بتدمير كل شيء، إلا أن يأتي الخلاص من مكان آخر، من الجزيرة العربية، فتعد الرواية بظهور المنقذ "إنه نبي عظيم وارث لكل نبوات الأرض. نبي ستخرجه الجزيرة العربية".

يذكر المحاضر الذهبي أن نجيب محفوظ بدوره قد بدأ مع الرواية التاريخية في "رادوبيس" و"كفاح طيبة"، إلا أنه ما لبث أن انتقل بعدها إلى الرواية الواقعية، قارئاً حركة المجتمع فيما بين "زقاق المدق" و"خان الخليلي"، أما الروائي السوري الأرناؤوط فلقد أكمل مشروعه، ولكن في مكان بعيد في الحجاز عمر بن الخطاب، فاطمة البتول... وفي شمال أفريقيا طارق بن زياد، وهي كلها شخصيات بعيدة تاريخيّاً، بعيدة جغرافياً، وبعيدة بيئيّاً، واجتماعياً. حتى أتى بعض المحاولات في الكتابة عن المدينة، كما كتب عبدالسلام العجيلي عن دمشق، لكنه أنثها وجعلها متلهفة بانتظار الريفي الفحل، أما هاني الراهب فكتب عن المدينة من منظور الهامشي لم يستطع الوصول إلى نسغ المدينة، أو من منظور الريفي الفحل تفسده المدينة الدنسة، أما في تجربة نبيل سليمان في رباعيته المطولة والتي قدم فيها منمنمة كاملة عن سوريا، فحضرت المدينة دمشق، لكنها لم تكن الغاية الأساسية، فالغاية الأساسية في الرباعية كانت تقديم صورة ملحمية عن نشوء دولة مدن وشعب.

المدينة - المكان في تحولات الشخصيات الروائية

في شهادة - سيرة ذاتية بعنوان "الخجة" يكتب الذهبي عن حضور المكان في أعماله الأدبية "مع رواية 'ملكوت البسطاء' بدأ اهتمامي بالمكان وجمالياته بوصفه عاملاً فاعلاً، وليس ديكوراً أو جمالياً مضافاً، بل عنصراً يقوم بدور لا يقل أهمية عن الشخوص والحدث. وبعد عدة سنوات من التأمل والقراءة المكثفة وخاصة في تاريخ المنطقة وأديانها، بدأت كتابة ثلاثية "التحولات: حسيبة، فياض، وهشام، أو الدوران في المكان" التي بدأت فيها غزو المكان، كنت قد تعمدت فتح نوافذ الذاكرة كاملة. كنت قد تعمدت فتح عينيَّ حتى أقصاهما أرى وأرقب وأقارن وأذكر. كنت أعيد صوغ ذاكرتي الشخصية، وذاكرتي الأدبية والورقية في آنٍ. أخذت دمشق تتكشف أمام عينيَّ: مدينة واحة واقعة على طريق الحضارات الكبرى. وبدأ المكان يفرض تأثيره على الشخصيات الروائية الثلاث بشكل جلي" [3]. وعن هذا الحضور للذاكرة والمكان في الثلاثية الروائية كتب الباحث والناقد د. جمال شحيد في العام 2000 بحثاً خاصاً بعنوان "تقنية التذكر في رواية هشام أو الدوران في المكان" لخيري الذهبي، يبين فيه أن الذاكرة والمكان يؤثران في الشخصيات إلى درجة التحولات العضوية.

الزمان الروائي بين ألف ليلة وليلة وتيار الوعي

كما يخصص الروائي الذهبي أيضاً في نصه المذكور مساحةً أخيرة لتأمل حضور الزمان في أعماله الروائية، فبينما يميز الذهبي بدايةً، بين الزمان السردي في "ألف ليلة وليلة" وبين الزمان السردي في فن الرواية الأوروبية، فإنه ما يلبث أن يذكر تأثره بالزمان الدائري عند تيار الوعي مع فولكنر، جيمس جويس، وفرجينيا وولف، فيكتب "أتساءل ما الذي جعلني عند كتابة رواية 'ملكوت البسطاء' ألجأ إلى لعبة الزمان الحلزوني أو الدوار، ثم لا أتراجع عنها في 'طائر الأيام العجيبة' و'المدينة الأخرى' و'ليال عربية'، ثم لتتضح بشكلها الجلي في 'التحولات'، حين أذكر ذلك تقفز مباشرة رواية العرب الأولى 'ألف ليلة وليلة' حيث الزمان الدوار والقفز عبر الأزمنة، واعتبار الزمن الداخلي للكتاب هو الزمن، وليس الزمان الخارجي الزمن السائر إلى الأمام من النقطة واحد حتى نقطة نهاية الرواية. أتساءل الآن أترى هذه المقولة هي ما جعلني أهتم بالزمن على هذه الطريقة، أم التأثر المباشر بألف ليلة وليلة، أم التأثر بإنجازات الرواية الغربية الحديثة فولكنر، جويس، وولف"[4].

إن الكتابات التنظيرية للروائي خيري الذهبي ومحاضراته مكثفة بالمراجع الأدبية والفكرية التي تأثر فيها على طول مسيرته الإبداعية، بدءاً من خيالات الطفولة الأولى مع مجلة "سندباد"، وصولاً إلى "ألف ليلة وليلة" والسير العربية، انتقالاً إلى أكثر التجارب طليعية في الأدب المعاصر، دون أن ننسى ذكر دور السينما في تشكيل وعيه عند احتكاكه الأول بها في المرحلة الإعدادية. من المعروف، أن هذا الطيف الواسع من التراث الأدبي والفني، المحلي والعالمي، الذي تطوف فيه معرفة الكاتب واستلهاماته، يميز أدب خيري الذهبي بكثافة العوالم الفنية، والمعرفة الثقافية، والرؤى الجمالية التي يوظفها الأديب في رواياته. لكن ما تضيفه لنا محاضراته عن الرواية هو أننا بإزاء مبدع مدرك بدقة لخياراته، قادر في التنظير عنها، باحث عن أسلوبيتها وجمالياتها على طول سيرته الذاتية "رحلة حياة في البحث عن الرواية".

كاتب من سوريا

الهوامش:

[1] – من محاضرة بعنوان "بين الأمبوبايا والنهايات"، ألقيت في معهد العالم العربي، باريس، 2010.

[2]" – بين اليوتوبيا العريق، والكابوس العميق"، ص18-44. ألقيت هذه المحاضرة في الجزائر، مؤتمر الرواية 2006.

[3] – الذهبي، خيري، الخجة، الرواية السورية المعاصرة، ندوة وكتاب المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، أيار 2000.

[4] – المصدر السابق، ص117.



خيري الذهبي مفكراً
الآفاق والروافد والقنوات

محمد جميل خضر

أن يتناول أحدُنا خيري الذهبي (1946 – 2022) مفكرًا، يعني أن يغوص في الشام (دمشق) وتاريخها، وصبواتها، ومختلف تجليات حضورها في الزمان والمكان. يعني أن يسبر الأغوار التي يغرف منها روائيٌّ ما. أن يتبصّر روافع معارفه، ويعاين مداميك مواقفه، ويمضي معه في رحلة التحقق وترسيخ ملامح الذات، حتى مرتقيات شموخها، دون أن يغفل مطبّات تعثرها. خيري الذهبي الروائي العربي المهم، الذي تحوّل الكثير من رواياته إلى أعمال تلفزيونية، لم يبطن، ولا مرّة، مفردات فكره. لم يجعلها متوارية كرامةً لعينيّ الرقيب، أو خشية من غضب الغضيب.

وفكره، على وجه العموم، من النوع الأحفوريّ النابش في بطن الأرض، وتقلبات الأمم، النابض بمجسات الهوية العروبية الجامعة، المؤمن بالحق والعدل والمساواة، المميز بين غازٍ يحمل مع سيوف جنوده بعض ممكنات الحوار، وبين الغازيّ الهمجيّ، الذي لم يحمل معه سوى ويلات الخراب وأحقاد الدمار؛ بين الإسكندر المقدوني وبين هولاكو، أو جنكيز خان، أو تيمور لنك. وعلى (طاري) هذا الأخير، فقد حقق الذهبي في العام 2008، عندما كانت دمشق عاصمة للثقافة العربية، كتابًا مهمًا عنه وعن جرائمه وجبال جماجمه، "عجائب المقدور في أخبار تيمور"، وبعضهم يجعل العنوان "عجائب المقدور في نوائب تيمور" لمؤلفه شهاب الدين بن عرب شاه (1389 – 1450)، وهناك من يجعل اسمه شهاب الدين بن عربشاه (حيث عربشاه من مقطع واحد وليس من مقطعين). ولكن المحاكمة الأهم التي يجريها الذهبي لتيمور لنك، فهي التي تحققت عند كتابته في العام 1980، مسلسل "الوحش والمصباح"، والوحش في العمل التلفزيوني الذي أخرجه علاءالدين كوكش، هو تيمور لنك، والمصباح هو ابن خلدون، يومها سأل خيري نفسه سؤالًا وجوديًّا محيرًا، ربما ظلّ حتى مرتقى أنفاسه دون إجابة، وأما السؤال فهو: ما الحوار الذي يمكن أن يَجري بين صاحب عقل معرفي فكري بحثي من طراز ابن خلدون ووزن مقامه، وصاحب عقلية عسكرية دموية حيوانية الاندفاع على شاكلة تيمور وسلوكه التخريبيّ المقيت؟ وقد تفجّر السؤال في رأسه فجأة، عندما كان يكتب مشهد استدعاء تيمور لنك لابن خلدون بعد دخوله دمشق يتحضّر لتدميرها فوق رؤوس أهلها.

روافد مبكرة

شكّلت علاقة الذهبي الحميمة والعميقة مع مكتبة والده في حي القنوات الدمشقي، الروافد المبكرة لمنظومته المعرفية الفكرية. وهي العلاقة التي ما انفك يتطرّق إليها، ويشجن بها في أي حوار معه، أو مداخله له، أو استرجاع لذاكرته الشاميّة الحارّة والخاصة والمختلفة.

هناك في المكتبة السريّة في غرفة متوارية خلف حائط وتحت مرتبة، بدأت ترتسم في مخيلته، أولى ملامح الجنرال الذي يكره الشام وأهلها. ومع كتاب مثل "الروض العاطر في نزهة الخاطر" لصاحبه ومرتكب جناية تأليفه أبوعبد الله محمد بن محمد النفزاوي التونسي، بدأ الذهبي صاحب الرحلة التاريخية من دمشق إلى حيفا، يلتقط أولى إرهاصات الانحدار في سياق متوالية المد والجزر التي ظل التاريخ العربي الإسلامي يتأرجح بين طرفي بندولها.

منذ افتتاحية روايته "المكتبة السرية والجنرال"، في صفحتها الأولى، في فصلها الأول الذي يحمل عنوان "الجنرال يعثر على مكان ’الجفر‘ الضائع"، يكشف الذهبي عن الكثير من أفكاره المتعلقة



أحمد الوعري

بالعلاقة العكسية بين المكتبة والجنرال، فكلما اتسعت مكتبة معارف الشعب، تقلصت، بحسب الذهبي، قدرة الجنرال/السلطان، الزعيم/الدكتاتور على المناورة ومداورة أزمان حكمه واستبداده وتحكمه بمصائر البلاد ورقاب العباد: "فيعرفون بمكان المكتبة – السر، كنت أثناء ملاحقتي لأسرار الأسرة قد عرفتُ بما فعل ’الجنرال الرابع‘ بكبير الأسرة يريد تتفيهه أمام مريديه، ومنع خطبه المتحدية له، ولم أُلُمه، فما أصعب أن تكون السلطان، وتعرف أن محكوميك يخفون عنك استعدادهم لحربك، وهزيمتك، والتحرر من شرعتك" ("المكتبة السرية والجنرال"، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ص 5).

من بواكير وعي الذهبي، وعناوين فكره الأولى، إيمانه بضرورة تبنّي المحكومين سردية تواجه سردية الحاكمين (سردية مقابل سردية)، فهذا النهج الذي يتبناه الطغاة، ينبغي أن يكون نهج من يحاربون الطغيان، ففي حين يتنبّأ كتاب "الجفر" بانتهاء (دور) الجنرال الأكبر، فإن النظام قد واجه هذه النبوءة بنبوءة مضادة عن عودة العدل على يد الشهيد ابن الشهيد. وهكذا أصبحت نسخ كتاب "الجفر" الحقيقي فعلًا ثوريًّا سريًّا، و"اختفت حتى من البيوت والجوامع.. ما بين ضياع



غير مفهوم، وتلف غير مقصود، وسرقة صريحة حينًا، واستعارة محرجة حينًا آخر! والخلاصة أن النسخ المبشرة بنهاية الدور.. اختفت" (الرواية ص 7).

النسخ المعدّلة بورقها الأنيق وطباعتها الفاخرة، باتت، كما اكتشف من يشترونها، نسخًا مخصية، لم تعد تسعد أحلامهم بنهاية عادلة لهذا الدور، "وانتشرت خيبة أمل الناس في كتاب كان يعدهم بالعدل والانتقام، فإذا به يتحوّل إلى أدعية ملالي مهزومين، وبكاءات لطّامين مقهورين لا أمل لهم إلا انتظار القيامة، وعندئذٍ أدار الناس ظهورهم للكتاب، وأخذوا في البحث عن أمل جديد وخلاص جديد" (ص 8).

ثمة، كما يتجلّى واضحًا، ربط في كل صفحة، وفي كل سطر، وفي كل حرف، بين الأدب الروائي، والوعي الفكري، الكفيل، إنْ حُمِلَ بوعي ضرورة جمعيّ، أن يقود خطى التغيير، ويبشّر بثورة المقهورين.

ربطٌ لا يقتصر على رواية بعينها من روايات الذهبي، بل هو فعل صيرورة ظل يتطوّر من رواية إلى أخرى، ومن محمولٍ دلاليٍّ إلى آخر، إلى أن تفجّر بطاقته القصوى بعدما تحرّر الذهبي من الرقيب إلى غير عودة، بعد مغادرته شامه وحارته وبستان خلوته.

كيف لا وخزّان فكره عندما كان ما يزال تحت عيني الرقيب، عمل باتجاهين متضاربين متعارضين: اتجاه تثوير وعي الناس، وترسيخ المعنى العميق والحقيقيّ لشامهم داخل وجدانهم، واتجاه القيام بذلك وفق مجسّات حذر رشيد منتبه، لا تلتقطه ريبة أزلام الطاغية في كل مؤسسة وهيئة وجامعة ومكان. تثويرٌ حذرٌ متوجّس يدرك عدم تكافؤ أيّ معركة بين سلاح العلم والمعرفة، وسلاح القتل والسحل والخطف والاعتقال والدمار الشامل، ليس بمعنى شمولية قدرته التدميرية، بل بمعنى شمولية حكمه على موت الجميع إن كان هؤلاء الجميع ضدّه: "أنا ومن بعدي الطوفان".

إن أي إزاحة، وفق هذه المعادلات القاتلة، عن سردية النظام، هي، بلا أدنى شك، إزاحة شجاعة، لا بل عميقة الشجاعة، راسخة التمسّك بالفكر بوصفه ساترَ دفاع أخير، موقنةً أن الفكر الثوري، هو ليس بالضرورة الفكر التخريبيّ الذي دعا إليه في مرحلة من مراحله الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر (1905 - 1980)، ولا الذي تبنّته الألمانية أولريكه ماينهوف (1934 - 1976) مؤسسة جماعة "الجيش الأحمر"، أو عصابة "بادر - ماينهوف"، حيث بادر هنا نسبة إلى مصمم شعار الجماعة أندرياس بادر (1943 - 1977)، متأثرّة، على ما يبدو، بأطروحات الروسي/السوفييتي ليون تروتسكي (1879 - 1940) حول الثورة المتوالدة بلا نهاية.

لا هذا ولا ذاك، إذ لا بد قبل كل رصاصة، وقبل كل فأس، وقبل كل مقصلة، من فكر يُنضج وعي الناس نحو حاجتهم العضوية الفطرية الجينية للحرية والكرامة والعدل. هذا ما عمل عليه خيري الذهبي ما استطاع إلى ذلك سبيلًا. وهذا ما تضمّنته كتاباته سواء الإبداعية منها، أو النقدية، أو المقالية، أو التأريخية، أو التأمّلية كما في "محاضرات في البحث عن الرواية" الصادر دار الشروق في عمّان عام 2016.

بواكير فكرية ذهبية بدأت تتبلوَر في الطريق اليوميّ إلى المدرسة، انطلاقًا من حي القنوات حيث بعض إغداقات بردى تصب هناك، مرورًا بقرية كفر سوسة، وليس بعيدًا عن بستان الحجر، ولا زقاق الجن، حيث الليل مساحة للسر والخوف والخيالات المسحوقة، وحيث السمكة الزرقاء تظهر وسواسًا، وتغيب كما تفعل لعنة الحلم الطويل، وحيث ساعة الحقيقة محبوسة في مطبعة الجريدة الرسمية، بدأت تنجلي أمام عيني بصيرة الذهبي، ملامح الخلل السوريّ الذي يرفض أن يصحح مساراته، رغم كل الثورات التصحيحية والقومية المبشرة ببعث جديد، ورغم كل الشعارات الندية.

بواكير لحقت بها ستينات القرن الماضي، بواكير أخرى، التقطها خيري الذهبي، هذه المرّة، أثناء إقامته في مصر للدراسة. إنها بواكير تعرفه على الثقافة الأخرى عبر اقتنائه لكتب مكتوبة بلغات أجنبية، تناثرت كيفما اتفق فوق سور الأزبكية.

في مصر أدرك الذهبي كم الاسكندرية، على سبيل المثال، وإلى حد ما القاهرة، مدنًا كوزموبوليتانية، وكم دمشق محبوسة في جوّانيات خصوصيتها. ومن على سور الأزبكية انفتح على عالم واسع، طوّر آفاق فكره، وربط شرق العالم بغربه، وجعله يتبنّى سردية جديدة في العلاقة مع الآخر، يقول في حوار قديم معه: "ما كنت أعيشه في تلك السن المبكرة من نظرة كان يعيشها المجتمع بشكل عام، نظرة الأنا صح مطلق، والآخر خطأ مطلق. الآن وبعد تجارب الأيام، وبعد القراءات الطويلة، وبعد الكتابات الطويلة، أصبحت أعرف أنني لا أملك من الحق إلا بعضه، والآخر لديه البعض الآخر. وعليّ أن أقبل الآخر كما أقبل الأنا، وعليّ أن أدرس الآخر كما أدرس الأنا، وعليّ أن أرى العالم بوصفه جزيرة لكل أبنائه، وليس حكرًا على عرق من الأعراق، أو مذهب من المذاهب، أو على دين من الأديان، أو على قومية واحدة فقط. كان عليّ أن أعاني كثيرًا، وأقرأ كثيرًا، وأطّلع كثيرًا، وأبني فكري وثقافتي على مهلهما، وكان عليّ أن أتعرّض لصدمات كبرى، حتى أستطيع أن أصل إلى ما وصلتُ إليه اليوم، أن هذا العالم مُلْكٌ لكلِّ أبنائه".

في تلك البواكير أدرك فكر الذهبي أن دمشق لا بواكي لها، وأن المكان محنة إن لم يؤنسن، فما كان منه إلا أن أنسنها في ثلاثيته الكبرى فكرًا وسردًا وصيحةً ضد من يكرهون دمشق من قلب دمشق، ومن قلب الرعب الذي كان قد أمعن كرّاهها في زراعته داخل صدور الدمشقيين بشكل خاص، والسوريين بشكل عام.

في "حسيبة" و"فيّاض" و"هشام"، استعاد فكر خيري الذهبي دمشقه وقنواته ومكتبتي أبيه وحارته. كرّس مدنية الرواية مقابل غزوها الريفيّ (الفحوليّ)، ومقابل انحباسها بين ثنائية راقصات الناي (راقصات الأمفورا أو الأمبوبايا (الأنبوبة) باللغة الأرامية)، ولابسات السواد المنغلقات على أنفسهن، اللاطمات على موتاهن. أعاد المجد للبسطاء الذين تعلّم من الكاتب السوري المتمرّد فارس زرزور (1930 - 2003)، حقيقة حرارتهم الصادقة النّابضة الصادحة بطهارة الأرض والمعنى.

يقدح فكره فإذا به يستعيد تاريخًا دمشقيًّا سوريًا يسبق الدعوة الإسلامية، ويعود بأمكنته إلى الفترة الهلنستينية، حيث الفيلسوف السوري لوقيانوس السميساطي (125 - 175م) سبق الجميع بكتابة الرواية، ومنه غرف السوريّ الآخر أبوالعلاء المعرّي (973 - 1057م) في "رسالة الغفران"، ومنهما غرف الشاعر والكاتب الإيطاليّ دانتي أليغييري (1265 - 1321) في "الكوميديا الإلهية".

فكرٌ بحثيٌّ حفريٌّ رأى بعمق أن بحثه عن آباء حقيقيين قاده إلى أبي حيّان التوحيديّ، وإلى استنتاج مفاده أن كتّاب "ألف ليلة وليلة" والمخلوقات الخيالية التي ابتكروها فيها، مثل طائر الرخ، والحوت العملاق، والأشجار التي تنبت بشرًا يتدلّون منها ثمارًا، غرفوا من لوقيانوس، كما تأثر به كتّاب الرحلات مثل غليفر وغارغانتو وبانتا غرويل وغيرهم. (كتاب "محاضرات في البحث عن الرواية"، ص 115).

خصوصية دمشق
الجمال المتواري خلف الحذر

لا يحتاج متأمِّلُ فكرَ خيري الذهبي إلى كبير عناء قبل أن يلتقط خصوصية دمشق داخل ثنايا وعيه، وإرهاصات فكره، ومخرجات معارفه. إنها الخصوصية التي جعلته، ومن دون أن تُفْتَح نوافذ الناس في حاراتها، وزواريبها، وأزقّتها، وبيوتاتها الكالحة من الخارج، يعرف معرفة اليقين، ما الذي يخفيه الدمشقيون خلف تلك الشبابيك: الجمال البهيّ المتواري خلفها، "الباحة المشرقة، البحرة الدافقة، الأشجار المترعة بالليمون والكبّاد والدرّاق الزهريّ. بشجيرات الورد والياسمين" (كتاب "محاضرات في البحث عن الرواية"، ص 16).

فكره في هذا السياق جعله يستنتج أن النسوة الندّابات يخفين راقصات الأمبوبايا تحت ثيابهن السود، وأنهنّ لا يخشين الفرح، ولكن عليهن ألّا يظهرنه لكل عابر سبيل، أو غاز مرّ من هناك، فذاكرة الدمشقيات والدمشقيين مروّعة: "الآشوريون وقسوتهم الدموية، العبرانيون ومدمويتهم المرعبة، الحثيون، الميديون، الإخمينيون الـ... ما الذي كان على سكّان الواحة من الأمبوبايا فعله، هل يعرضون فرحهم وجمالهم وحبهم للحياة على هؤلاء الوحوش فيأكلونهم أحياء، أم يخفونها تحت قناع التقشّف والسواد والعزلة؟" (المحاضرات، ص 17).

خصوصية دمشق ليست حكرًا على فكر خيري الذهبي، والحقيقة أنها لورطة حقيقية لو بدأتُ تعداد من تغنّوا بدمشق شعرًا ونثرًا وبحثًا وتصويرًا ثابتًا ومتحركًا ونحتًا وإقامة، وهوى لا يموت ولا ينتابه الضمور، فهذا ما يحتاج إلى مجلدات وما سينتج عنه من أطروحات ينال عليها الناس أعلى الدرجات الأكاديمية.

ولكنني، ولتقاطعات عديدة بينه وبين خيري الذهبي في التباس العلاقة مع دمشق وحولها، سأعود لبعض شعر الشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي له أكثر من خمس قصائد عن دمشق، أنا لا أقصد ورود دمشق في شعره، فهذا ما لا يمكن إحصاؤه، ولكن عن قصائد بأكملها موضوعها دمشق، أو موضوعها منذ عنوانها حول دمشق وحول علاقته بها، ومنها: "طوق الحمامة الدمشقيّ" آخر قصائد ديوانه "سرير الغريبة" (1999)، "في الشام"، وقصيدة "وفي الشام.. شام".

في قصيدته "طريق دمشق" آخر قصائد ديوانه الثاني "محاولة رقم سبعة" الصادرة طبعته الأولى عام 1973، يرسم درويش صورةً مرتبكةً لعاصمة الأمويين. فأيّ استشراف قاده لهذه الحوارية العاتبة مع عاصمة يحبها، وينسج شعبه آمالًا عراضًا عليها، رغم أن تلك الحوارية العاتبة سبقت ما فعله النظام الحاكم في دمشق بتل الزعتر الفلسطيني في بيروت بسنوات عديدات:

"من الأزرق ابتدأ البحرُ../ هذا النهار يعود من الأبيض السابقِ../الآن جئتُ من الأحمرِ



اللاحقِ../اغتسلي يا دمشق بلوني/ ليولد من الزمان العربي نهار". (الأعمال الشعرية الكاملة، ص 190).

حتى يقول:

"دمشق، ارتدتني يداكِ، دمشق: ارتديت يديكِ، كأن الخريطة صوتٌ يفرّخ في الصخر". (ص 191).

ويقول: "كوني دمشق فلا يعبرون./يا أيها المستحيل.. يسمّونك الشام/أفتح جرحي لتبتدئ الشمسُ، دمشق/وكنت وحيدًا./ ومثليَ، كان وحيدًا هو المستحيل". (ص: 192).

ويواصل رسم ملامح تلك العلاقة الملتبسة: "هذا طريق الشام.. وهذا هديل الحمام/ وهذا أنا، هذه جثّتي/والتحمنا/فَمُرُّوا../ خذوها إلى الحرب كي أنهي الحرب بيني وبيني". (ص 194).

وفي مرّة تتبدى دمشق كأنها ضياع:

"ويسألني المتعبون، أو المارة الحائرون عن اسمي/فأجهلهُ../اسألوا عشبة في طريق دمشق!/وأمشي غريبًا/وتسألني الفتيات الصغيرات عن بلدي/فأقول: أفتش فوق طريق دمشق،/وأمشي غريبًا./ويسألني الحكماء الملولون عن زمني/فأشير إلى حجر أخضر في طريق دمشق.

وأمشي غريبًا./ويسألني الخارجون من الدير عن لغتي/فأعدُّ ضلوعي وأخطئ/إنِّي تهجّيتُ هذي الحروف. فكيف أركّبها؟/دال .ميم . شين . قاف

فقالوا: عرفنا - دمشق!/ابتسمتُ. شكوتُ دمشق إلى الشام:/كيف محوتِ ألوف الوجوه/ومازال وجهكِ واحدًا!/لماذا انحنيت لدفن الضحايا/ومازال صدركِ صاعدًا!/ وأمشي وراء دمي. وأطيع دليلي/وأمشي وراء دمي نحو مشنقتي/هذه مهنتي يا دمشق...". (ص 195).

وعمّا بناه وشعبه من آمال عريضات تحملها إلى تغريبتهم الكبرى دمشق، يقول:

"دمشق! انتظرناك كي تخرجي منك /كي نلتقي مرّة خارج المعجزات /انتظرناكِ.. / والوقت نام على الوقتِ/والحب جاء، فجئنا إلى الحربِ / نغسل أجنحة الطير بين أصابعك الذهبيّةِ /يا امرأة لوّنها الزبد العربيُّ الحزين. /دمشق الندى و الدماءِ /دمشق النداء /دمشق الزمان. /دمشق العرب!" (ص 198).

إطالة في الاقتباس أعتذر عنها، ولكن، ربما كان لا بد منها، لسبر أغوار علاقة غريبة الأطوار بين فلسطيني وبين دمشق، علمًا أن سوريا وفلسطين تنتميان إلى وحدة قديمة اسمها بلاد الشام. واليوم تصل الغرابة ذراها، والغربة أوجع لحظاتها، حيث اضمحلّ القرب وأصبح بطعم الجفاء بعد سيطرة حزب البعث بنسخته الأسدية على الشام وكل سوريا، صاحب الشعارات البرّاقة حول أمّة عربية واحدة، وصاحب الأحلام القومية، والنزعات الثورية، وهذا ما يفسّر لنا كثيرًا من التباسات علاقة فكر خيري الذهبي، موضوعنا الأساسيّ مع شامه، فشامه لم تعد كذلك بعد الغزو الريفيّ البعثيّ الآتي من فقر الساحل وجوعه للسلطة والثروة والتاريخ، يريد أن يستحوذ على هذه الضرورات جميعها، ويغتصب أيّ مقاسمة بينه وبين أهل الشام أنفسهم على هذه المطالب وهذه الحقوق. يجتثها من جذورها. هذا ما أدركه الذهبي مبكرًا، وهذا ما جعله لا يترك فرصة سانحة مهما تجبّر الطغيان إلا وأشار إليه تورية، أو إيماء، أو تعبيرًا صادحًا صارخًا لا لبس فيه. أما اللبس فقد اعترى العلاقة نفسها مع مدينة طفولته وشبابه وشغف كل أيامه، فهل هذه شامه فعلًا؟ هل سرقوا منها بعض بهائها ومدنيّتها وعنفوان ضربها في التاريخ والعمارة والحياة؟

في هذه الزواريب العجيبة ظل فكر الذهبي مشغولًا، في البحث عن معادل معرفيٍّ يعيد له شامه وأيامه. في كتابه "التدريب على الرعب"، الذي يجمع داخل صفحاته الـ372، 62 مقالًا له، يحاول الذهبي الإجابة عن بعض أسئلة فكره القلقة حول دمشق وتاريخها؛ هذا ما يفعله وهو يكتب عن أحمد بن محمد بن عبدالله الدمشقيّ الأنصاريّ، الذي يكشف في مقاله "التدريب على الصمود" عن دوره الفذ في حض الدمشقيين على مواجهة الهجمة الغوغائية الوحشية لتيمور لينك وجيشه الحامل نذر الخراب:

"ومع الصباح سمع الناس قبل الأذان من يُنادي على مآذن المدينة: يا نِعاج المدينة أفيقي.. تذكّري أن حتى النعاج لها قرون تستطيع لو تجمّعت أن تبقر بطن الذئب. اختفى الصوت، بحث العسس عن المنادين ولا أثر لهم، وكان أشدّ الباحثين حماسةً مفتي المدينة تقي الدين بن الحنبلي؛ هذا الرجل الذي سنقرأ له فيما بعد كتابًا اسمه "البرهان على أن مصائب الإنسان من عمل الشيطان"، وكأنّ هنالك شيطانًا أشدّ أذى من الخائن لشعبه ودينه وجماعته، فابن الحنبلي هذا هو من سيذهب إلى تيمور مفاوِضًا ومساومًا ومبايعًا ومشاريًا؛ شريطة أن يتسلّم المدينة حاكمًا من تيمور، ووُعِد خيرًا ولكنه كان أول قتلى تيمور. هذا الأذان الذي انطلق يستصرخ النعاج لاستنهاض قرونها، لم يلبث أن جعل صغار اللحامين والخبازين والمنجدين

أحمد الوعري



والنجارين والحدادين والرخامين والنحاتين والنساجين يتجمعون في نقاباتهم ويقرّرون المقاومة، وكانت الصدمة لتيمور حين رأى أبواب المدينة تنفتح، وحرافيشها تندفع مهاجمةً جيشه، طاردة له حتى الكسوة، ثم وفي اليوم التالي تهاجمه من باب آخر، وتطرد جيشه حتى سعسع" (كتاب "التدريب على الرعب"، ص 18).

فكر الذهبي في معظم مقالات كتابه "التدريب على الرعب"، يأخذ بعدًا حيويًا منتجًا قادرًا على التقاطع مع رموز ومعانٍ وتجليّات تجعل دمشق أكثر إمكانية، وأرفع قيمة، وأعمق ضربًا في صخور التاريخ ورسوبياته وأوابده. الخيري الذهبيّ ينبّه دمشق أن مساومتها على فرادتها قد يؤدي إلى سقوطها مرّة أخرى، تمامًا كما سقطت في فخ المساومة مع تيمور. وهذا ملمح آخر من ملامح فكره الفذ: لا مساومة، دون أن يقصد المعنى الحرفيّ للمقاومة المسلحة، بل لعله يقصد لا مساومة فكرية معرفية ضاربة جذورها في التاريخ والجغرافيا والعزيمة الإنسانية التي لا تهزم ولا ينتابها الفتور. هذا لا يعني أن الذهبي ينكر على أصحاب الحق انتزاع حقوقهم بالقوّة، بل يسعى في أدبياته الفكرية إلى تحصين هذه المقاومة بالعلم والمعرفة والفكر الرشيد، وتجنيبها الجهل والعصبية والوقوع في فخ الإثنيات القاتلة.

شمولية التكوين وشمولية الطغيان

في سياق مواجهته شمولية الطغيان التي تحدث عنها المفكّر الفلسطينيّ الراحل سلامه كيلة (1955 - 2018) في كتابه "مصائر الشمولية/سورية في صيرورة الثورة" الصادر عام 2014، عن دار الريّس للكتب والنشر في بيروت، يطرح الذهبي معادلًا موضوعيًا مغايرًا، يتمثّل بشمولية المرجعيات والصيرورات (التحوّلات، والمضي قدمًا، والتطوّرات الكميّة والنوعية) التي كوّنت سوريا عبر الأزمان، وشكّلت ملامح واجهتها الأشمل والأوجع: دمشق.

من هنا نجده مرّة يستنجد بلوقيانوس ابن حلب، ومرّة بزينون الرواقيّ الفينيقيّ ابن مدينة صور اللبنانية الشامية، ومرّة بالشاعر ملياغروس الجداريّ (ابن مدينة جدارا/أم قيس قرب الحمّة السورية - الأردنية)، ومرّة بأبي العلاء المعرّي ابن معرّة النعمان، ومرّة بتقاطعات الشتات السوري الجديد، مع الشتات الفلسطيني القديم المتجدد. فكر شموليّ يحتاج السوريون، كما يرى، كل تفصيلة من تفاصيله في سياق مواجهتهم كل هذا الطغيان الشموليّ الذي يحتكر المدنية والعسكرتارية والحركة الإعلامية واللحظة الإبداعية، ويريد أن يجيّر كل فعل ونأمة وتنهيدة شهيق لصالح تكريس أبديته. إنه شمولي إلى الدرجة التي اختصر بها بلدًا بحجم سوريا إلى اسم طاغية صغير فصار اسمها بحسب ما يكرّسه النظام ويزرعه في جينات التلقي: سوريا الأسد، تمامًا كما يريد أن يكرّس شعارًا آخر أكثر بشاعة: إلى الأبد يا حافظ الأسد، والآن يا بشار الأسد. إنها الأبدية الدهرية القدرية التي لا يجد الإنسان العاقل (كما هو حال رجلنا خيري الذهبي) منها فكاكًا إلا بالمزيد من الغوص داخل منعرجات التاريخ، والتبحّر في دروسه، وإلا بالعلم والمعرفة والفكر الحُر الأصيل.

فكر الرحلة

في كتابه "من دمشق إلى حيفا/ 300 يوم في إسرائيل" الصادر عام 2019، عن دار السويدي للنشر والتوزيع في أبوظبي، وعن منشورات المتوسط في مدينة ميلانو الإيطالية، يتبنى خيري الذهبي وجهًا آخر من وجوه فكره؛ إنه فكر الرحلة. في الكتاب عدة فصول يبحر خلالها الذهبي في حوارات مرّة مع نفسه، ومرّات مع الآخر اليهوديّ/الإسرائيليّ، الآخر في الكتاب المتقاطع مع أدب الرحلات، حتى أنه نال جائزة عليه تتعلق بهذا النوع من الأدب، هو كولونيل (عقيد) إسرائيلي يُدعى نهاري، يساق إليه خلال أسره في فلسطين لمدة 300 يوم، عدة مرّات، وفي كل مرّة يتذاكى عليه هذا العقيد أنه ابن الشام، وأنه يعرف أكثر من غيره عن سوريا "الريفية التي تحوّلت إلى عسكرية متخليّة عن البرلمانية والحزبية وحرية الصحافة" (كتاب الرحلة، ص 125). يريد أن يجرّه إلى الحوار جرًّا، باحثًا عن نقاط التقاء بينه وبين الأسير لديه خيري الذهبي، من هنا تتشكّل لدى الأسير حوصلة دفاع مجسّاتية لا تريد له أن يقع في حبال خدعة حوار من طرف واحد حتمًا، فهل يعقل أن يقود الحوار، لو قرر الذهبي المضيّ فيه، إلى تخلّي العقيد عن فكرة أرض الميعاد، وعن حقوق أبناء دينه المدّعاة في فلسطين بوصفها أرض صهيون ويعقوب وأنبياء بني إسرائيل جميعهم؟

حقيقة خواء هذا الحوار، تقود الذهبي إلى حوار بينه وبين نفسه، يتخلص خلاله من عقد الخوف من الطغمة الحاكمة في بلده، كونه بعيدا عن الديار، والبعد هنا لا يقاس بالحسابات الجغرافية، بل بحسابات سيطرة العصابات الصهيونية على فلسطين التاريخية، سيطرة تجعله بعدًا لا يمكن تقدير مسافته المدججة بالدشم والحراسة والمنع الكامل.

الحوار الذاتي يقود الذهبي إلى المزيد من فكر التحرر من الطغيان والطغاة، وفيه يتطرّق للجريدة الرسمية وساعاتها التي تدل على وقت غير صحيح، وفيه يعاين صورة اليهوديّ في الوعي العربي المتأثر بقومية مصر وبعثية سوريا، وعن أوجه الشبه بين اليهودي والمملوكيّ في وجدان الذهبي وفكره الخاص، فكر الثرثرة خوفًا من العتمة، الفكر الذي يميّز بين الأشكنازيّ والسفرديميّ. الذهبي تخيّل الحوار المفترض بين شخص يمثّل العسكرية السورية و(كولونيل) يمثّل العسكرية الإسرائيلية، بأسئلة استخبارية، وظروف غير طبيعية. أما الحوارات الأكثر تعقيدًا التي أجبر الذهبي على خوضها خلال تلك الأيام الثلاثمئة، فهي التي قابله لإجرائها البروفيسور الإسرائيلي غيدو (جدعون)، وفي تلك الحوارات، أو المقابلات، يجري التطرّق لمعنى كلمة فدائي، أو على رأي الذهبي فداوي، وفيه يبحر فكر الذهبي في تتبع الأبعاد التاريخية للمصطلح الذي يعود بجذوره إلى أيام الحروب الصليبية. حديث الفداوية حوّله الذهبي فيما بعد إلى واحد من مقالات كتابه "التدريب على الرعب"، وفيه يحمل نفسًا تفاؤليًا، يؤمن بالأمة، ويستبشر بشبابها وفداويتها خيرًا: "ما لم يعرفه العدو، ولم يستطع التنبؤ به، هو أن الأمّة ليست هذا الفصيل ولا ذاك، ليست أولئك التّعبين، ولا أولئك السئمين، بل الأمّة بحر يزخر بالعجائب؛ فيومًا فدائيون فلسطينيون، ويومًا فدائيون سوريون، أو لبنانيون، ويومًا ليبيون، ويومًا سودانيون، أو مصريون، إنهم كل أولئك الذين يضعون لأنفسهم قضية، ولا يرون حاجزًا واحدًا لها إلا هذا المستوطن الأوروبي المتغلل بصليب سداسي يسميه صهيونية" (كتاب "التدريب على الرعب"، ص 93).

فكر الرحلة هو مرحلة من فكر خيري الذهبي طوّرها عبر التجربة، وصقلها بالصبر والتأمّل، واستنشاق فكرة وجوده في قلب فلسطين التاريخية، وخلُص فيها إلى أن الطغاة لا يختلفون عن الغزاة، بل إن وجود هؤلاء الطغاة هو أحد أهم أسباب قدوم الغزاة، فـ"الطغاة يجلبون الغزاة" كما تقول الحكمة القديمة المتجددة.

منمنمات تراكمية

على شكل منمنمات تراكمية بنى الذهبي منظومته الفكرية. جمّع شتاتها من قراءات غزيرة وكثيرة، لا يترك كتابًا يقع بين يديه إلا ويلتهم محتوياته، ويقلّب غاياته، ويعاين رسائله. تلك المنمنات انتشرت في رواياته، وفي مختلف مقولاته ولقاءاته وتنظيراته.

البذرة السوداء

في واحدة من المقابلات التلفزيونية التي أجريت معه، يسأله الشاعر السوري المخضرم شوقي بغدادي (1928)، عن أصول شخصياته الروائية ومدى واقعيتها الخارجية، أو أنها كاملة الخيالية. فإذا بِرَدّ خيري الذهبي يتجلى بوصفه فرعًا جديدًا من فروع فكره؛ يشبّه الشخصيات بنوعٍ من نباتات الزينة الدمشقية يدعى "الشاب الظريف"، وبحسب الذهبي، يتكاثر هذا النبات بواسطة بذرة سوداء صغيرة، الذهبي يسأل بغدادي: "لو أمسكت بيدي هذه البذرة السوداء، فهل أستطيع رؤية الأوراق الخضر والورود الحمر التي ستنبثق عنها؟ إن هذه الأوراق والورود هي البذرة السوداء بعد دفنها في التراب وإعطائها بعض الماء، وبعض الدفء، وبعض الضوء، والكثير من الصبر والترقّب والحنان، فإذا بك تفاجأ بالتراب ينشق عن قلبيْن أخضريْن ما يلبثان أن يمتدّا ويكبرا ليصبحا نبتة تحمل الورود الحمر" (محاضرات في البحث عن الرواية، ص 119).

هكذا تولد شخصيات خيري الذهبي، وهكذا يرى الكون من حوله، ويفهم صيرورة الناموس. وأينما حلّ، يزرع نباتًا سريع النمو، هذا ما فعله في عمّان أثناء إقامته فيها محوّلًا فسحة صغيرة خلف بيته العمّانيّ، إلى واحة من الخضرة وحب الحياة والتمسّك بالأمل. مخطئ من يرى أن زراعة الحاكورة ليست فعلًا فكريًا ناضجًا عميق الدلالات. مخطئ من يظن (وإن بعض الظن إثم)، أن عشق الذهبي للكثير من أنواع الطيور، هو ليس قدحًا فكريًا وجوديًا متناغمًا مع مفردات الكون وجماليات الوجود.

تخضيره البيئة من حوله فِكْر. قدرته على خلق لغة ما بينه وبين كائنات متناهية الوداعة فِكْر. حفره في أصول القوميات ودلالات المفردات فِكْر. ربطه بين تواريخ متباينة (قد تبدو متباينة)، واكتشافه الخيط الذي يربط دلالة بدلالة أخرى فِكْر. انحيازه النهائي لروح دمشق فِكْر. إيمانه أن الرواية ليست تأريخًا فقط فِكْر. دفقه الغزير حتى مرتقى الأنفاس من رواياتٍ وآراءٍ ومقالاتٍ وتبويباتٍ وحفرياتٍ معرفةٍ فِكْر. فكرٌ نبت من حقول الإبداع، وإبداع تحصّن بالفكر، في جدلية خيرية ذهبية أصبح لها مع الأيام والأعوام والأحلام، نكهتها الخاصة، ومذاقها المختلف، وهويتها الفريدة.

كاتب من الأردن

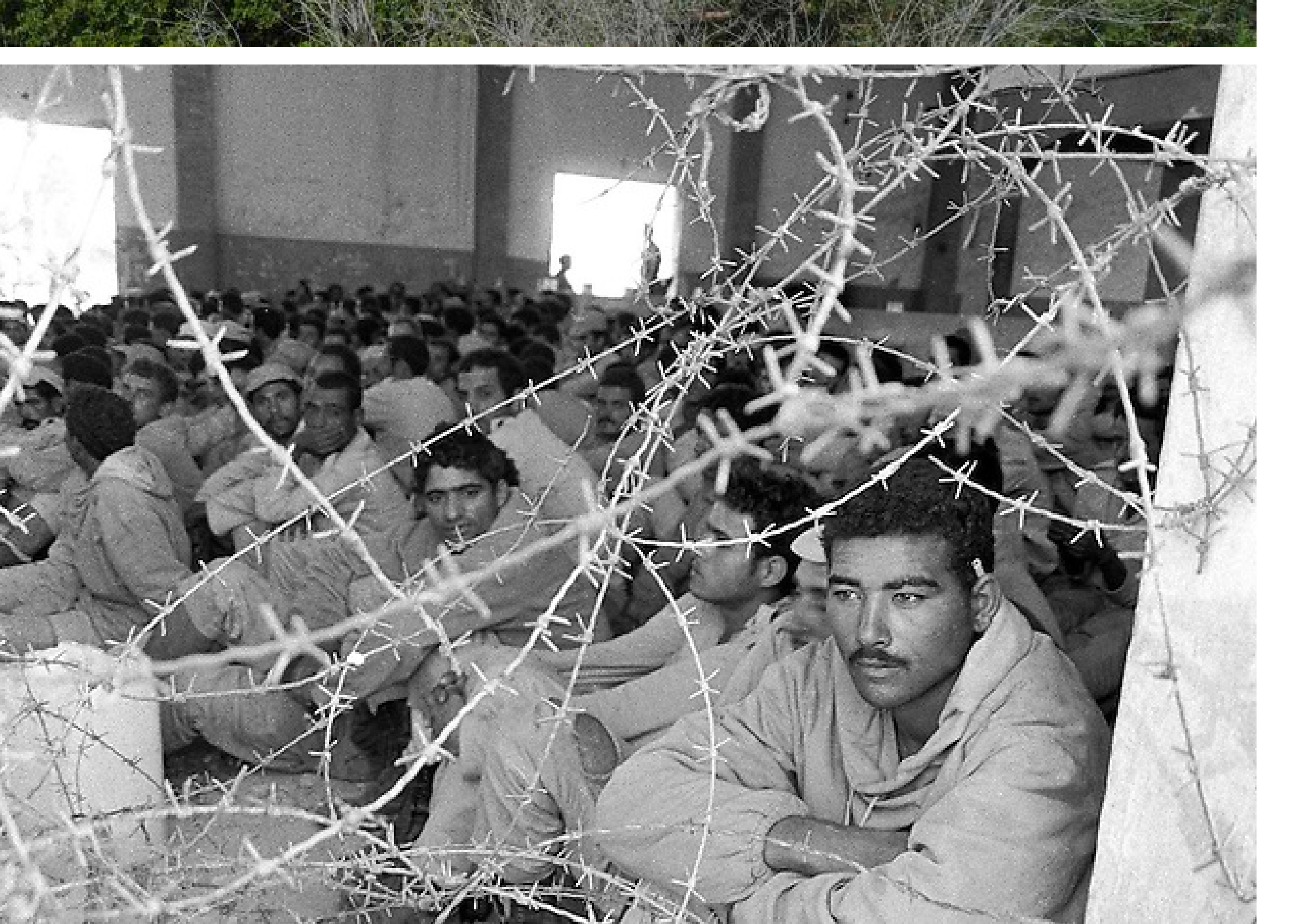


يوميات في الأسر الإسرائيلي:

عين بطل إشكالي على وطن متهرئ

ممدوح فرّاج النّابي

من الإشكاليات التي واجهت النظرية النقديّة وآليات القراءة والتلقي، والأخيرة صارت ميدانًا مفتوحًا لأنواع متعدّدة؛ مسألة تجنيس الأعمال الأدبية [1]، على الرغم من أنّ كل تعريف أجناسي - كما يقول محمد آيت ميهوب - "يجب أن يتضمن وعيًّا بطابعه الزمني من جهة، وطابعه الحيوي الحركي الفاعل من جهة أخرى" [2]، وهذا راجع إلى طبيعة الأنواع التي تتسم بالميوعة وانفتاح حدودها وهو ما يسمح بتداخلها مع بعضها البعض، فالنوع عند أوستن وارين "جملة من الصناعات الأسلوبية" [3]، إضافة إلى أن عملية التجنيس ليست حكرًا على مؤلف العمل، الذي يعمد في الكثير من الأحيان إلى مراوغة القارئ بوضعه مؤشرا أجناسيا مفتوحا (أو مائعا) على أشكال متنوّعة، فهناك الناشر الذي يخضع لسياسات التسويق والتوزيع، فيقوم هو الآخر باستقطاب القارئ إلى العمل الأدبي بوضع مؤشر جنس رائج حتى ولو كان لا ينتمي إليه، وأحيانًا يلجأ إلى وضع مؤشر جنس مفتوح يُغري به القارئ، ثم يأتي في المرحلة الأخيرة المتلقي/القارئ الذي يؤطر النص وفقًا لخبراته الأجناسية وثقافته، أو مدى استجابته للنص المنتَج، أو وفق محددات أفق الانتظار كما حددها ياوث وهي تشمل ثلاثة عوامل تتمثل في "المعايير الشائعة عند القراء عن خصائص الجنس، والصلات الضمنية التي تربط النص بآثار سابقة معروفة، وأخيرًا المقابلة بين المتخيّل والواقع، أو بين وظيفة اللغة الإنشائية ووظيفتها العملية" [4]، ومن ثمّ صارت فوضى عارمة في عملية التجنيس في ظل غياب المحددات الفاصلة بين النصوص، فالراوية على سبيل المثال في أحد تعريفاتها هي جنس لا قواعد له (أدوين موير) أو أنها "نوع غير منته" (باختين)، ومن ثمّ فهي قابلة للتداخل مع كافة الأشكال، وهو ما استوعبته الراوية داخل بنيتها، بأن حوت الكثير من الأجناس القريبة منها وغير القريبة، ومع هذا ظلت محتفظة بنوعها الأصلي الرواية.



قد يختلف الأمر - بنسبة ما - في كتابات الذات، التي اجتهد منظروها لضبط حدودها بوضع ميثاق (أو عهد بالتعبير الإنجليزي) يفصل كل ما هو سيري عن غيره، وإن كان يقع تحت دائرة الذات، فلعب الميثاق السيري الذي اقترحه فيليب لوجون، والذي ينص على تطابق الهويات الثلاث: الراوي/الشخصية/المؤلف [5]، في إبعاد أجناس كثيرة من الانتساب إلى دائرة جنس السيرة الذاتية، وإن بدت قريبة من الدائرة مثل "المذكرات واليوميات، والشهادات، ورواية السيرة الذاتية، وكتب الوقائع" [6]، لكن مع هذا التحديد المنضبط، فإن كثيرًا من الكتّاب سعوا إلى كسر هذا الميثاق بأشكال شتى بعضها يأتي عبر مؤشر العنوان، فيؤطرون نصوصهم بأنها رواية وهي تنتسب إلى دائرة رواية السيرة الذاتية، أو يعمدون إلى إغفال اسم العلم وغيرها من حيل في أصلها مغازلة القارئ، وهناك من يؤطر نصه باسم اليوميات وهو يقصد المذكرات، والعكس صحيح.

وفي نص خيري الذهبي (1946 - 2022) "من دمشق إلى حيفا: 300 يوم في إسرائيل" [7] ، وهو الكتاب الفائز بجائزة ابن بطوطة لأدب اليوميات 2019، تواجهنا إشكالية التجنيس للنوع الأدبي، فمفردة يوميات تحتل مكانة مميزة سواء على مستوى مؤشر عنوان النص الخارجي، أو على مستوى السلسلة الصادرة بعنوان "يوميات عربية"، وأيضًا على مستوى استهلال الناشر، ومع هذا الإلحاح على تصنيف العمل على أنه ينتمي إلى جنس اليوميات، إلا أن قارئ النص، يفاجأ بأن البنية الشكليّة المميزة لليوميات كما هي سائدة في أدبيات اليوميات، والتي تعني



تسجيلا دقيقا لليومي والمعيش، مؤرخًا بالزمن والمكان، على نحو ما هو ظاهر – على سبيل المثال – في يوميات تولستوي [8]، حيث نجد تحديدًا دقيقًا لتسجيل حياته اليومية بالتاريخ والمكان، وهو الأمر الغائب في نص خيري الذهبي، الذي يشمل يومياته في الاعتقال في سجون الاحتلال الصهيوني، إلا أن اقتطاعات من السيرة الذاتية تخللت هذه اليوميات، فاندغمت اليوميات في بنية السيرة الذاتية، ولم يعد ذكر اليوميات حاضرًا إلى في الإشارات المتكرّرة برصد جولاته في دمشق بعد العودة، فيلج في استخدام الدوال الزمنية التي تشير أحيانًا إلى لحظات التسجيل، وفي الكثير منها تشير إلى استرجاع المواقف والأحداث، كما هو ظاهر [في اليوم التالي، بعد أسبوع، في تلك السنة، بعد عدة سنوات، في الليلة التي سبقت السفر، قبل بضع سنوات، بعد حوالي الأسبوعين من بدء العام الدراسي]، وغيرها من إشارات زمنية بعضها يسجل الحدث آنيًّا، والبعض الآخر يضرب في الزمن الماضي.

كما تختلف اليوميات عن سائر كتابات الذات، في أنها فعل يومي بامتياز، يوثّق للحدث، أحيانًا بعبارات موجزة، وأحيانًا أخرى بعبارات وصفيّة مطوّلة تصف ما تخلّل اليوم من أحداث وحوارات ولقاءات وأفعال، يدوّن فيها صاحبها في كل مرة ما وقع له في الفترة القصيرة التي تفصله عن التدوين السابق، ومن ثمّ تعتمد بنية كرونولوجية/تصاعدية في السرد، لا تلتفت إلى الوراء، وإنما تتصاعد بتوالي الأيام وتطوُّر الأحداث. وهذه البنية مختفية تمامًا في يوميات الذهبي باستثناء فترة الاعتقال التي يحرص فيها على رصد كل الأحداث، لحظة بلحظة وإن كان غير معتن بتأطيرها بتاريخ محدّد، بصفة عامة نحن أمام حالة بوح للأنا الموجوعة واستذكار لأحداث مضت سابقة لزمن عودته وبعضها يعود إلى زمن طفولته، في حين أن السيرة الذاتية "تشمل حياة المرء في مجموعها" والأهم أنها تكتب بعد أن يكون قد "انقضى من تلك الحياة شطر كبير"، وهو ما يجعل بنتيها تعتمد زمنًا ماضويًّا، لأن الذات في فعل استعادة. الاختلاف الثاني أن اليوميات تكتب بأسلوب حر، يخلو من التنميق البلاغي واللغوي، فالحالة الشعورية التي تكون عليها الأنا أثناء التسجيل تكون غير معنية بالبحث عن بلاغة أسلوبية أو رصانة لفظية، فهي تأتي كدفقة واحدة، محمّلة بكل ما تشعر به الأنا، لحظة تواصلها مع نفسها الداخلية/أناتها، كنوع من الاسترخاء، وهو ما يعمل على تهدئة النفس بمواجهتها بأناتها وكأنها أشبه بفعل المرآة.

ومع هذه الفروق الشكلية في بنية اليوميات والسيرة الذاتية، إلا أن هذا لا يمنع أن تتسرب اليوميات في بنية السيرة الذاتية، فيعتمد كاتب السيرة على ما دوّنه سابقًا في كتابة سيرته، والعكس تتسرب السيرة الذاتية إلى اليوميات، ولو بدا المؤلف في السيرة حريصًا على إغفال تدوين التاريخ، لكن يحدث التسريب، وتتخلل بنية اليوميات، فكما يقول جان ستاروبينسكي "تأتي اليوميات في هذه الحالة لتفسد على السيرة الذاتية أمرها، فيصبح مؤلف السيرة الذاتية أحيانًا كالعازف على وترين" [9].

هذا التداخل بين اليوميات والسيرة الذاتية، فرضته – في المقام الأول – طبيعة التجربة نفسها، وهي تجربة مريرة بطبيعة الحال، لما حاق بالذات من انكسار على المستوى الشخصي (بالفشل في تحقيق حلمه بدراسة الإخراج السينمائي)، ثم على مستوى الوطن (بحالة التراجع على مستوى الخدمات وتهالك البنية التحتيّة تارة، ثمّ الهزيمة واحتلال جزء من أراضيه تارة ثانية)، وهو ما انتهى بالوقوع في الأسر، لتصبح الذات المهشمة في مواجهة مع ذاتها الحالمة، بأحلامها التي كانت بحجم الأرض والسماء، ومع مواجهة الواقع المرير تتقلّص أو تختزل الأحلام إلى مهمة البحث عن عمل ليسدّ رمقه ورمق أمه، ثم يصبح أعلى طموحها بعد تهاوي الشعارات والخطابات التي تُبشِّر بالنصر، واستعادة الأرض، وصدمة الهزيمة المريعة، أن يفرج عنه باعتباره ضابطَ ارتباط في قوات الطوارئ الدولية، وليس جاسوسًا كما سعى العدو الصهيوني لإيهامه، أو تصوير الموقف، حتى يتلافى الخطأ الذي ارتكبه بأسر ضابط ضمن قوات الطوارئ الدولية.

فالمعاناة التي عاناها بعد العودة بحثًا عن عمل، وما شاهده من صورة مزرية على الأرض لسياسات حزب البعث، والهزيمة التي كان شاهدًا عليها، ثم العدو الذي لم يكن يعرفه، كل هذا يدفع الذات

إلى أن تجترّ ماضيها بحثًا عن نقطة النور وبالأحرى عن الخلل أو لماذا يحدث ما يحدث؟ سواء في رحلة تمرده لتحقيق حلمه أو في تمرده على سياسات التدجين التي سلكها حزب البعث، ومن ثمّ تتقاطع اليوميات مع أطوار من حياته الشخصيّة، فثمة اقتطاعات عن حياته في القاهرة التي عاد منها خائبًا بخُفي حُنين، وهو الذي قصدها لدراسة الإخراج السينمائي، وبالمثل فرنسا، وإن لم تأت بصفة مستقلة وإنما جاءت عبر استدعاءات/استرجاعات على طول النص عبر منولوجات تارة، وتداعيات حرّة تارة أخرى، وتوازيات مع مشاهد جديدة تارة ثالثة كما هو في قصة إبراهيم اليهودي، وأيضًا اقتطاعات من طفولته البائسة وحياته مع أمه، وأهم طور – من حياته – شغلته اليوميات، هو عودته إلى دمشق وبدء رحلته في البحث عن العمل، ما بين الحسكة وأماكن أخرى، وثمة طور يتعلّق بفترة تجنيده كضابط ارتباط في الجيش السوري يعمل مع قوات حفظ السلام، ثم يأتي الطور الأخير والذي كشف عن صورة من صور المثقف الحقيقي الثوري المتشبع بالأفكار الثورية والمؤمن بقضيته، دون التنازل عن مبادئه التي يفرضها أولا ولاؤه للوطن، وثانيًا تمثُّله لقيم المثقف العضوي – بتعبير جرامشي – الذي يعيش هموم عصره ويرتبط بقضايا أمته، ومن ثمّ لا ينعزل في برجه العاجي، ويعتقد أنه أعلى من الناس، بل يسعى لتغيير المجتمع بأفكاره وكتاباته.

عين على الداخل

يستغرق الذهبي الجزء الأكبر من اليوميات وفقًا لتمثّله لنموذج المثقف العضوي، في تفكيك أيديولوجيا البعث، تارة عبر صور صريحة مزرية لواقع سوريا تحت حكم البعث، أثناء رحلته للبحث عن عمل بعد عودته من مصر، فاكتشف أنه لم يتغير شيء من سوريا التي تركها قبل خمس سنوات "ماعدا الحفر الواسعة عمدًا والمقوّاة بأنابيب مجاري واسعة من الإسمنت في الشوارع، فضّل الناس استخدامها مكبًّا للزبالة بدلا من تركها مهجورة، رموا فيه فضلات منازلهم" (ص 13)، أهم شيء اتسمت به دمشق هو ازدياد البطالة التي "قد أمسكت في خناق السوريين في أواخر الستينات"، وعندما يحالفه الحظ بالعمل كمدرس في الحسكة، يصف بشاعة الطرق والاستراحات التي لم تكن آدمية بالمرة بل بعيدة عن كل خيال "فلم تكن مبنية من الإسمنت، أو من الطين، بل من أغصان الشجر اليابسة مع أغصانها الصغيرة وأوراقها المخشخشة، وبقايا البطاطين، وبقايا خيام الجيش التي طارت عن معسكرها حتى عثر عليها بعضهم" (ص 33)، بل إن المدينة نفسها الحسكة كما يصفها "متواضعة في كلّ شيء، متواضعة العمارة، ومتواضعة الأثاث، ومتواضعة الجوار".

مثل هذه الصور البشعة والمقززة تنتشر على طول خط اليوميات، في إشارة إلى حالة الإهمال وعدم المبالاة من الحزب، لتطوير البنية التحتيّة للدولة، وانشغاله بسياسات القمع والترهيب، وهو ما عكسته مدينة الحسكة وأهلها، فهي "مدينة لمهاجرين مذعورين من القتل والقتلة الذين طردوهم من مرابع طفولتهم وقبور أهاليهم، فنجوا، وما صدقوا أن نجوا من الذبح والاغتصاب وقتل الأطفال أمام عيون والديهم، فصنعوا بيوتًا ناقصة من كل شيء إلا للخائفين من المطاردة والمطاردين" (ص 37). ولا يختلف الأمر في "جملة" القرية (المخفر الوحشي) التي ينتقل إليها للعمل مع قوات الارتباط الدولية على خط الهدنة بين سوريا وإسرائيل، فهي كما يقول "قرية في حوران، نسيها حتى جيرانها لبعدها عن مظاهر الحضارة كلها التي وصل إليها الإنسان منذ القرن التاسع عشر" (ص 68).

في مقابل حالة الإهمال التي توليها الدولة وأذرعها لقطاعات عريضة كالزراعة والصناعة والتعليم وغيرها، فثمة جهود فردية يقف أمامها بالانبهار والإدهاش كصورة نقيضة تكشف سياسات السُّلطة الحاكمة، فعندما انتقل إلى مخفر جملة، هناك يلتقي بالفلاح الذي زاره فجأة، وبعدما يحدث التعارف بينهما، يذهب معه إلى مزرعته، فيفاجأ بما يرى "فهذا الفلاح المتواضع في ثيابه قد استطاع إنشاء مزرعة جميلة جدًا، وناجحة جدًّا، ولا مثيل لها في القرية، أو على الطريق إليها" (ص 70). هذا المشهد يأتي كتأكيد لإرادة السوري الذي إذا أراد شيئًا فعله، ونجح نجاحًا باهرًا، وهو ما يتكرّر مع صديقه عمر بواسير الذي بعد أن خرج من الوحدة، هاجر إلى فرنسا، وتزوج فرنسية، وعمل مبرمجًا في شركة كمبيوتر، وقد استعانت به الدولة السورية ليبرمج كومبيوتراتها كفرنسي مُرسل من الشركة التي يعمل لديها.

وتارة أخرى عبر صور صريحة، تعكس لنتائج هذه الأيديولوجيا القمعيّة المفروضة على المؤسسات التي عمل بها، من قبل أذرع الدولة الأيديولوجية (الشرطة والمخابرات)، سواء في التدريس أو في الجيش، فيكشف عن خلل جسيم في البنية الفكرية الحاكمة، ليس فقط في اعتمادها على الخلصاء من كتاب التقارير، وحالات الاستقطاب للأشخاص، ليقعوا في دائرة السلطة دون محاولة للفكاك منها، بغية الحصول على منافع شخصيّة، التي هي بمثابة ذهب المعزّ خوفًا من سيفه، وإنما في إدارة السلطة نفسها، التي أهملت كل شيء في سبيل تحقيق هدف وحيد، وهو الاستحواذ على السلطة، وضمان عدم الانشقاق عليها.

ترسم اليوميات صورة مزرية لحالة العنف المادي والمعنوي التي مارسته السلطة على كل المناهضين لسياستها (على اختلاف أيديولوجياتهم: دينية: إخوان مسلمين، سياسية: شيوعيون)، وهو ما دفع بتشويه الشخصية السورية في معظمها، وجعلها شخصية منبطحة للسلطة، فعل المقاومة أشبه بمستحيل من المستحيلات، كما تركز على جذور هذه المسألة "التي مكّنت مجموعة صغيرة من العسكريين من تبديل عقيدة الجيش الوطني السوري ليلعب بدلاً من دوره الأصلي المتمثل في حماية البلاد، دور الأداة الطيعة الغاشمة والعمياء في قمع الشعب، وحراسة نظام فاشي على الطريقة اللاتينية" وهو ما يظهر بجلاء إبّان حرب تشرين؛ إذْ كشفت الحرب عن ضعف هذا الجيش، وعدم قدرته الدفاعية؛ لاعتماده على عناصر غير مدربة، وغير صالحة للقيام بالمهام القتالية، كما في صور الطيارين الحاصلين على الثانوية.

الجولات التي قام بها الذهبي بعد عودته للبحث عن عمل، تكشف – دون عمد – حالة من الموت الإكلينيكي للحياة تحت حكم البعث، فسوريا صارت إلى موات، لا فقط في حالة استسلام الناس، ورضوخهم لسياسات الحزب، وإنما في تردّي الخدمات، وشيوع الوشايات بين العاملين من أجل تحقيق مكاسب صغيرة (منافع شخصيّة)، فصورة مدير مدرسة المنصور الذي بدأ رحلته التدريسية فيها، نموذج صارخ لما صارت عليه الدولة السورية؛ فالمدير الذي كان رجلاً عاميًا كما يصفه في أول يوم له، يخطب خطابًا مرتجلاً، عبارة عن ثرثرة مختلطة بتهديدات البعث لمن لا يسمع ويطيع، يكشف عن نماذج مماثلة في الكثير من المواقع في مؤسسات الدولة، لسياسة الدولة البعثية في اختيار موظفيها، فهم لا يعتمدون على الكفاءات، وإنما على الولاءات، فكما يقول "إن اختيار أغلب البعثيين للمناصب القيادية، يُوجب عليهم أن يكونوا من كتاب التقارير بزملائهم، ومن أعضاء الحزب الموثوقين" (ص 22 – 23).

سياسية البعث تتجلّى أنكى صورها في حالة الإقصاء والإبعاد للمختلف في الديانة والعقيدة، فصورة إبراهيم الطالب اليهودي المنزوي في الصف، وحالة التنمّر التي مارسها عليه زملاؤه من الطلاب صغار السن، تكشف كيف نجحت هذه السياسة في الوصول إلى شرائح وطوائف مختلفة من الشعب وأتت ثمارها؛ فالعمر ليس معيارًا لتبنّي مثل هذه السياسات والترويج لها والدفاع عنها، وهو ما سعى الذهبي في أول يوم دراسي له أن يقوّضه ويفكّك هذه النظرة الإقصائيّة الرافضة للآخر بخطاب وإن بدا رومانسيًّا إلا أنه عاكس لدور المثقف النهضوي، في إزالة الخلل وإصلاحه، فجاء خطابه الذي هو في الأصل خطاب حماية للصبي إبراهيم من ممارسات العنف والتنمّر التي انغرست لا إراديًّا في نفوس أطفال بريئة جراء خطابات الكراهية والعنصرية التي يؤججها النظام في نفوس الشعب بكافة طوائفه، عاكسًا لأيديولوجيا ترفض العنف بكافة صوره، الماديّة والمعنويّة، وكذلك عاكسة لانفتاح العقلية وعدم جمودها فـ"الدين لله والوطن للجميع"، كما أراد أن يُعزّزها في نفوس الطلاب أثناء خطابه الرومانسي.

المثقف النهضوي

هذا المشهد على قصره ذو دلالات متعدّدة، تكشف عن سياسة الحزب في التحريض واستغلاله فزاعة الدين، لإحداث شروخ وانقسامات في النسيج الوطني، والأهم قصور دور المؤسسات التعليمية في القيام بأدوارها التربوية قبل التعليميّة، فصارت هذه المؤسسات بفضل هؤلاء الرجال المختارين لا حسب الكفاءات وإنما حسب الولاءات، مفرخة لتنشئة إرهابيين ومتطرفين كما حدث مع العملاق الأصهب، الذي كان متشدّدًا للدين، ثمّ في تحوّل مفاجئ انتسب إلى حزب البعث، وصار يدافع عن سياسته في عمى، إلى درجة أنه صعد المنبر ذات مرة، وسبّ النبي والدين الإسلامي فهاج عليه المصلون فتمّ القبض عليه، ودخل السجن، وبعد الحكم عليه للإساءة إلى الدين، قام بالانتحار. وهو ما سعى المثقف لعلاجه بهذا الخطاب الرومانسي. وهذه هي السياسة.

فكرة التعصُّب التي مارسها طلاب ثانوية القديس فنسان أو المنصور (بعد التأميم)، كانت لها تبعاتها أو آثارها في مؤسسات أخرى، وكانت تظهر عبر صور متعدّدة، أبرزها ما واجهه أثناء دراسته في كلية التربيّة، فطلاب كلية اللغة العربيّة، كانوا يرونه "أدني منهم علمًا وتعلمًا"؛ لأنه قادم من مصر، ولكن أبشع هذه الصّور كانت في حالة التشدّد والتزمت برفض الاختلاط بين



الشبان والشابات أثناء الدراسة، إذ كان أنصار هذا الاتجاه يعلنون "أن الاختلاط مناف للدين والشرف" (ص 24).

تتوالى المشاهد الكاشفة لسياسة البعث المخرّبة للنفوس قبل العقول، والتي تعتمد اعتمادًا كليًّا على الشكل دون المضمون، ففي مشهد تصحيح أوراق طلاب الثانوية، وقدوم الوزير كي يطمئن على النتيجة، وما إن عَرف نسبة النجاح الحقيقية (المتدنيّة) حتى ثار ثورة عارمة؛ ثورته لم تكن حرصًا على السياسة التعليمية، أو تحرّي الدقة في التصحيح والرصد، وإنما كانت دفاعًا عن سياسة الحزب، وخشيته أن تتشوّه صورته بعد الثورة، بهذه النتيجة الهزلية، فلم تهدأ ثورته إلا بعد أن تمّ تعديل نسبة النجاح المطلوبة. فهؤلاء في نظره هم أعداء الثورة، وعملاء الرجعية. ويجاوره في هذا المشهد مشهد حالة التغاضي عن الغش في لجان الثانوية للطلاب القادمين من العراق.

تكشف اليوميات عن صورة المتمرد، وهي السمة التي سيكون لها دور كبير أثناء اعتقاله، فجذور التمرد تمتد إلى طفولته، ورفضه الانصياع إلى قرار الأب بالتسجيل في كلية الشريعة، أو كلية الآداب فرع اللغة العربية في جامعة دمشق، وصمم أن يغادر ويذهب إلى مصر لتعليم الإخراج السينمائي. بذرة التمرد التي أخذت تكبر معه، ولازمته طيلة حياته، فما إن طرد من مصر لرفض إدارة المعهد الطلاب من الشرقيين على نحو ما أخبرهم مدير المعهد حسن فهمي والد الفنانة فريدة فهمي، حتى سافر إلى فرنسا ليلتحق بالـ"إيديك" معهد دراسة السينما، وأجبر نفسه على أعمال شاقة، إلا أنه انصاع لنداء الحب مع "ذسبينا" (الفتاة البوهيمية) التي كان حُلمها السفر والرحلات، فاستجاب لها وتخلّى عن حلمه في دراسة السينما، فهذه البذرة كان لها مردودها في رفض التعنت الذي عاملته (هم) به قوات الاحتلال في المعتقل، وراح يدافع عن حقه وحقوق الأسرى، شاهرًا في وجوههم ميثاق الأمم المتحدة، وطورًا آخر في رفضه أن يكون حمامة السلام كما أراده الضابط الإسرائيلي، على الرغم من الضغوط التي مورست عليه، وقبله رفضه الالتجاء إلى الخرافات داخل السجن، على نحو ما أشاع أحد زملائه بأن قراءة الصمدية ثلاثة آلاف مرة، تفتح أبواب السجون، وهو ما فتح عليه باب عداء ولو مستتر.

أهم مشهد يبرز صورة المثقف العضوي أو النهضوي، المشارك في البناء، والدعوة إلى الإصلاح تتمثّل في صورة الكتاب الذي قام بتأليفه، راصدًا فساد تجربة الإصلاح الزراعي التي اتّبعها حزب البعث، مقارنة بالتجربة الأولى في عصر الإقطاع، والذي "مكّن الدولة السورية لأربعين سنة من التفاخر بالميزان التجاري الرابح" في مقابل التجربة الجديدة التي فرضها حزب البعث والتي كان من نتائجها "انسحاب المصنعين الزراعيين من سوريا مع ثرواتهم وخبراتهم خارج البلاد" (ص 47). توزيع الأراضي الذي قام به الحزب على المحظوظين من عمال تلك الأراضي، خلقت منهم طبقة جديدة، طبقة محظوظة بقربها من الحزب، فهو الحزب الذي جعلهم "من الملاكين وجعلهم يشعرون بالتميز على من لا يملكون أرضًا أو مالاً، ولكنهم يملكون الرغبة في الربح السريع" (ص 48). تجربة الكتاب المفقود الذي ألفه بعنوان "بين تجربة التصنيع الزراعي في شمال سوريا والكيبوتز الإسرائيلي في فلسطين" لها دلالتان؛ الأولى كاشفة عن شخصية المثقف النهضوي الذي يؤرقه الهمّ العام وينغمس فيه بغية حلّ مشاكله، والدلالة الثانية كاشفة لآليات الدولة القمعية التي تصادر كل فكر حرّ خلّاق، فالكتاب بعد أن قبلت به دار النشر، رفضته، وعند إعادته فُقد، في دلالة إلى قوة الدولة المخابراتيّة.

تعتبر يوميات الذهبي سجلًا تاريخيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا وأنثروبولوجيًّا لفترة تاريخيّة مهمّة من تاريخ سوريا لها انعكاساتها على حاضر سوريا الآن، بل ولو شئنا الدقة تُفسّر الكثير من التساؤلات عمّا يحدث منذ وقائع الثورة السورية وانتكاساتها، وحالة اللجوء والهجرة التي وجد فيها الكثير من الشعب الخلاص (أو البديل) من قيود كثيرة، فإلى جانب الوضع الاقتصادي المنهار، والسياسي المشبّع بأيديولوجيا الحزب، والحربي المنكسر، فإنه يرصد عبر مشاهد دالة حالة التكوين الاجتماعي للمجتمع، فيستعرض لحالات الهجرة التي حدثت، وتأثيرها على ديموغرافية الدولة بما سببته من عنوسة تعرضت لها فتيات الحسكة بسبب هجرة الشباب إلى العاصمة وأماكن أخرى للزواج، بسبب الحالة الاقتصادية وتكاليف الزواج حسب التقليد الريفي في ماردين أو في طور عابدين، فيقوم كاهن كنيسة السريان الكاثوليك بلعب دور محوري لتميزه بعقلية متحرّرة فكريًّا، في حلّ هذه المشكلة.

مدرسة هنانو

ولئن كان الذهبي في القسم الأول يفكّك أيديولوجيا البعث على المستوى الفكري والاجتماعي والاقتصادي، وهو ما كانت له نتائجه في حالة الركود التي عاشتها البلاد، وما صحبها من إهمال في كافة المرافق، وهيمنة طبقة جديدة على مفاصل الاقتصاد نشأت بحماية من الحزب بصفتهم أصحاب الولاء، فإنه في الجزء الخاص بفترة تجنيده في الجيش يفكّك منظومة الجيش والعقيدة القتالية التي نشأت في ظل هذه التوجهات البعثية، التي جعلت الجنود يكون ولاؤهم للأشخاص على حساب الأوطان والدفاع عنها. فيرصد منذ لحظة التحاقه بمدرسة هنانو، حالة التعبئة بالخطابات الجبهوية، التي تبثها القيادات المنتمية لحزب البعث، في مقابل إغفال مشاكل سوريا (الحقيقية)، والتحريض على الاشتباك مع العدو الصهيوني في الخطابات الثورية التي تلقى أثناء تمارين الصباح اليومية في فترة التدريبات، وإحلال فلسطين إلى الواجهة. ففي هذه الفترة التي كان من المفترض أن يتعلّم فيها الانضباط العسكري، والتدريب على السلاح، لم يتعلم فيها سوى "وقفة الاستعداد"، اكتشف سوريا التي لا يعرفها "سوريا الريف المظلوم"، ففيها تعرّف على جوهر الدولة العسكرية المملوكية السورية، وما تنتهجه من عنصرية وفصل بين أبناء الوطن الواحد، بسبب سياسية التوصية، لمن ينتمون إلى الحزب والموالين لسياساته. فالقيادة العسكرية لا تكترث إلا "لمجموعتها وعصبيتها، وبين أصحاب الحظوة" (ص 59). والأهم أنه يكتشف أن المسؤولين على النظام والدفاع عنه هم الذين يخرقون النظام، ويتحرشون بالشعب كما حدث في مدرسة المدرعات، حيث "تحرشت مجموعة من غوغاء سرايا الدفاع بامرأة عابرة، فهاج متحمسون من شبان الشارع، ومنعوهم من الخروج عن الانضباط، والأدب، فضربهم العناصر، واستدعوا كل لابسي الثياب المبرقعة (الزي الخاص لسرايا الدفاع)، وقطعوا الطريق، وكسروا المحلات التجارية.. وقبضوا على بعض المعتدين على المواطنين، وحملوهم في سيارات الشرطة.. حيث اعتقلوهم في السجن تمهيدًا لمحاكمتهم" (ص 66)، المشهد لم ينته عند هذه الصورة، بل امتداده يكشف عن صراع السلطة - السلطة داخل الأسرة الحاكمة، وهو ما يعني التفكك ليس على مستوى الخارج، فالتفكك داخل بنية الحكم، وهو ما ستكون له تبعاته على مستقبل سوريا كلها فيما بعد، فبعض الهاربين من الاعتقال "مضوا إلى ثكنة سرايا الدفاع، حيث أبلغوا السيد رفعت الأسد شقيق رئيس الجمهورية بما حصل، فأمر دورياته المحمولة على دبابات، فهاجمت سجن الشرطة العسكرية، وكسرت أبوابه،



وانتزعت المعتقلين المشاغبين، ثم أطلقوا كميات هائلة من الرصاص، يتحدون من يفكر في مهاجمتهم واعتقالهم في قادم الأيام" (ص 66). هذا الفعل دلالته تتجاوز الانتصار للمظلومين، إلى أن هناك قوة تجابه قوة، ولكل قوة لها عناصرها الموالية لها، والقادرة على الرد بنفس الآلية والخشونة.

شاهد على الهزيمة

في كل مكان داخل وحدات الجيش كان الاكتشاف المميز له؛ اكتشاف التمييز الصريح (العنصرية) بين السوريين، وبعد انتهاء الشهور التدريبية له في معسكر طارق بن زياد، حيث تعلّم المشية النظاميّة، والاستعراض العسكري، عاد إلى دمشق حيث مدرسة المدرعات لاستكمال دورة تدريبية هناك. ومنها إلى مخفر جملة في الجولان. وعندما تحدُث الكارثة؛ أي العدوان، وسقوط الطيران، يُصاب بحالة من الدهشة لما يحدث، فالحرب المنتظرة، التي تحدثت عنها "كتب الآباء والأجداد، أو الحرب المشتهاة، كانت عبثية" (ص 95)، والجيش الذي كان يتصوّره قادرًا على التصدّي لجيش العدو، لا وجود له، وتسقط طائراته تلو الأخرى، وتحترق دباباته بمن فيها، وهو ما يكشف عن الفساد في الجيش، حيث الجنود وقادة الطائرات غير مؤهلين لمهاهم، بل في واقع مؤسف يسقط الجنود طائراتهم لا طائرات العدو.

كان موقعه في المخفر أشبه بشاهد عيان على هزيمة كبرى، وسقوط أحلام عريضة لجيل كامل، كان يأمل في الثأر للكرامة والشرف والأرض، وبعد أيام قليلة يحدث الأسر؛ الأسر الذي يكشف تواطؤ قوات الأمم المتحدة، وتسليمه إلى القوات الإسرائيليّة، فتبدأ رحلة مؤسفة ومضنية مع الأسر، كاشفًا عن تشوهات النفوس، وحالة الخواء الفكري التي جعلت مجموعة من الأسرى على اختلاف رتبهم ومكانتهم العلمية (دكتور/مهندس/وآخرين) يلوذون بأفكار أهل الخطوة، من أجل الخلاص، فالحلول العلمية قد تلاشت، ولم يعد أمامهم ملاذ إلا الالتجاء إلى الخوارق والمعجزات وقوانين السماء. حالة الاجترار الجنائزي لوقائع الهزيمة وسقوط الحُلم، بقدر ما هي تصف حالة الضعف والتهاوي في صفوف القوات السورية، في تناقض تام مع الشعارات الحماسيّة من قبيل: "خسئ العدو حين اعتقد أن سورية قد هزمت حين سرقوا الجولان منها، ناسيا أن حلمه الكبير في هزيمة الثورة لم يتحقق فثورة البعث باقية وإلى الأبد"، والأهم سقوط هيبة الدولة السورية في الدفاع عن جنودها الأسرى، والمطالبة باستردادهم بل والتعويض، وفي الوقت ذاته تكشف عن مثقف ثوري أُجهضت أحلامه وآماله أمام عينيه، حالة قتل معنوي لذاته، ومن ثمّ جاء السّرد أشبه بمنولوج حزين، لذا لا نستغرب ثورته على المغاربة الماروكان والعراقيين، الذين يخدمون في الجيش الإسرائيلي، وقام بإعطائهم محاضرات عن التبشيرية. وهو في الأسر كان ثمة صراع بينه وبين الضابط حول إعادة تعريف اليهودي بعيدًا عن المحفوظات التي حفظوها من "قومية وأغنيات" عبدالناصر و"عنتريات" حزب البعث. كان الضابط "نهاري" يسعى لمعرفة صورة اليهودي وفي نفس الوقت يعمل على محو الصورة القديمة، لكن المثقف الثوري رافض لكل الحيل والضغوط بالتعاون بأيّ شكل من الأشكال، فراحت الذاكرة تستدعي صور القرى المهجّرة والدماء المسكوبة والطفل المهدّد بالقتل واليهودي يستحثه بألا يخاف وهو شاهر سكينه أمامه، كتأكيد لصورة اليهودي (الحقيقية) في مخيلته، المتمثلة في اغتصاب فلسطين على يد الإشكناز الغربيين، ومن جانب ثانٍ كحيلة ينجو منها من السقوط في فخ المراوغة، ويستجيب لأسئلة المحقق البروفيسور غيدو.

محاولات الضابط "نهاري" لمعرفة رؤية الجيل الجديد وخاصة المثقفين للحرب كان غرضها الاطمئنان على ضعف الإرادة العربية، ويأس الأجيال الجديدة التي سئمت الحرب، فسياساتهم هي تمكين العسكريين من ركوب ظهر العرب المطالبين بالتحرير. أثناء التحقيق معه في سجن عتليت تظهر سياسة الاستفزاز، وتلفيق الاتهامات الكاذبة التي يُمارسها أفراد جيش الاحتلال، كورقة ضغط عليه، ولكن شخصية الثوري تأْبى أن تنصاع لهذه السياسة، فلم تجد نفعًا، ويصرّ على موقفه بأنه ضابط ارتباط يعمل في قوات الطوارئ الدولية، وليس ضابطَ مخابرات يتجسس على أصدقائه كما حاولوا أن يوهموه باختلاق اعتراف وهمي من شريك له مخترع. ومن ثم ظهرت سياساتهم الحقيقية في التعذيب البشع الذي مورس عليه، حيث إنزال الإنسان إلى مرتبة الحيوان. كما كشف له وجوده في سجني عتليت ومجدو عن العنصرية الإسرائيليّة التي لا تقف عند حدود تعاملهم مع العرب، بل أيضًا ثمة عنصرية مع اليهود الشرقيين؛ فالوظائف الدنيا مثل الحارس والكنّاس وغيرها هي من نصيب اليهود الشرقيين بينما يتمتع اليهود الغربيون بالوظائف العُليا.

تنتهي يوميات - سيرة الذهبي بعودته إلى دمشق، بعد الإفراج عنه من المعتقل بعد 10 شهور إثر صفقة لتبادل السجناء بين السوريين والإسرائيليين، ومع آخر مشهد تسعى الإمبريالية الصهيونية لاستغلال المشهد لصالحها، بأن تلتقط له صورة وهو يتبادل التحية مع الجنرال غانوت في مطار بن غوريون، إلا أن شخصيته الأبيّة، وذكاءه يفوّت عليهم الفرصة بأن يظهر عبر صور الصحافة العالمية وهو يحيّي فيها إسرائيل على حُسن ضيافتها، فلم يرد التحية سوى بأن أحنى رأسه ردًا على التحية.

ومع الإباء والعزة والإرادة الحرّة وقوة الشخصية التي ظهر بها أثناء فترة الاعتقال، فإنّ اللعنة الوحيدة التي طاردته كما قال الكولونيل، وكانت أشبه بنبوءة ليس للذهبي وحده، وإنما لكل الذين يؤرقهم وطنهم "نحن لن نعاقبك هنا في إسرائيل، ولكنهم حكامك ورؤساؤك من سيحاكمونك ويعاقبونك بالنيابة عنّا"، وكأنها لعنة أصابت الجميع بلا استثناء.

في الأخير، نحن أمام نص على الرغم من أنه تجربة شخصية عانى صاحبها سوء الأوضاع الاقتصادية والسياسية، وكانت ثالثة الأثافي الوقوع في الأسر لدى جيش الاحتلال، إلا أنها كشفت عن جوهر المثقف الحقيقي، ودوره المنوط به بعيدًا عن الشعارات، في خدمة مجتمعه، والدفاع عنه، حتى في أشد لحظات الضعف والاستسلام، كما كانت رؤية مبصرة على واقع مجتمع، كان أسيرًا لسياسات براغماتية، لم يكن همها إلا خدمة مصالحها، دون التفكير في مشاكل الجماهير الغفيرة، التي صارت أداة طيعة في تحقيق أحلامها، ونفوذها وسطوتها، دون أن تنال شيئًا "من ذهب المعزّ" سوى العقاب بكافة أشكاله وصنوفه.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

هوامش:

[1] للمزيد من التفاصيل حول الأطروحات التي تناولت هذه المسألة، يمكن الرجوع إلى: رشيد يحياوي "مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية"، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط ثانية، 1994.

[2] محمد آيت ميهوب: "الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط أولى، 2016، ص 31.

[3] أوستن وارين، ورينيه ويليك: "نظرية الأدب"، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، دمشق، د.ت، ص 308.

[4] هانس روبرت ياوس: "جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي"، تقديم وترجمة: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، ومنشورات ضفاف، دار الأمان، كلمة، تونس - الرباط - الجزائر، ط أولى، 2016، ص 55.

[5] فيليب لوجون: "السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي" ترجمة وتقديم: عمر حلّي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط أولى 1994، ص 29.

[6] يشير جورج ماي في "السيرة الذاتية" إلى التداخلات بين السيرة الذاتية والأجناس القريبة منها كالمذكرات، وكتب الوقائع، واليوميات الخاصة، والسيرة، والرواية، وإن كان يبدي فروقًا ملحوظة بين الأجناس، وأحيانًا يشير إلى انعدام الحدود الفاصلة بين الجنسين، على نحو ما رأى في تفرقته بين السيرة الذاتية والمذكرات فيقول "يندر ألا تطفو على سطح ذاكرة (أي مؤلف السيرة الذاتية) الأحداث العامة التي كان عاشها، بحيث يضطلع أحيانًا فيما يكتب بدور المدوّن لتلك الأحداث، وإن لم يكن متعمدًا" (ص 191)، ومرة ثانية يشير إلى تسرب بعض الأجناس داخل السيرة الذاتية على نحو اليوميات الخاصة، حيث تستعير السيرة الذاتية اليوميات الخاصة، راجع: جورج ماي: "السيرة الذاتية"، تعريب: محمد القاضي، وعبدالله صولة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017، ص 223.

[7] الصادر عن دار المتوسط - إيطاليا 2019، وكل الاقتباسات الواردة في المتن، من ذات الإصدار.

[8] راجع يوميات تولستوي، 6 مجلدات، ترجمة يوسف نبيل، صادرة عن دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2020.

[9] راجع جورج ماي: "السيرة الذاتية"، مرجع سابق، ص229.



البطل المأساوي والمدينة الواحة

رواية "حسيبة" حدث روائي عربي

غالب هلسا

رواية حسيبة لخيري الذهبي، حدث متميز في الرواية السورية والعربية، متميزة لتجنبها للكثير من مآزق الرواية العربية، وبسبب اقتحامها لميادين جديدة في التجربة الروائية.

الرواية تدور في دمشق القديمة، ابتداء من عشرينات هذا القرن وحتى خمسيناته، وعالم دمشق عالم مغلق، لم يجرؤ إلا القلائل في الكتابة عنه، وكان ما كتبوه مزيجاً من "الميلودراما" والمذكرات الشخصية.. وهذا أحد أسباب تفرد "حسيبة". الماضي كخلفية، كقدر لمجتمع متخلف، لا يستطيع التملص منه، والمستقبل كنذير، وبهذا يتحقق شرط مفهوم القدر في المسرح اليوناني. ولكن هذا القدر قدر بشري، وإن تقنع بأقنعة غيبية.

وأخيراً – وهذا الأهم – استطاعت هذه الرواية أن تخلق البطل التراجيدي – نعني به حسيبة – الذي يخوض صراعاً مع قدره، لا ينتهي إلا بالدمار الذاتي (السقوط).

هذا عن تفرّد هذه الرواية، أما سلبيتها الرئيسية فهي تحكم فكرة مسبقة ومتناقضة وغير مقنعة، ولنبدأ بجانبها السلبي.

يقدم لنا المؤلف نظرية طريفة عن المدينة الواحة، الواقعة على طريق القوافل التجارية، ومن خلال ذلك وربما دون أن يقصد، يقدم لنا مفهوماً للزمن والتاريخ.

إن الذين استقروا في تلك الواحات – المدن، أناس نسيتهم الأحلام القديمة، أحلام الغزاة الكبار، والمغامرين الكبار، والعاشقين الكبار، والتجار الكبار، أولئك الذين قذفتهم يوماً فيافي الصحراء العربية، إنهم أحفاد أولئك الذين طردهم جفاف اليمن بعد إخفاق مغامرتهم الكبرى في التغلب على حموضة الصحراء المهاجمة، فتفرقوا واجتازوا الصحارى، تحملهم جمالهم المتعبة، حتى رأوا واحة مسكينة، فرأوا فيها الجنة المنتظرة، وقالوا: سنرتاح قليلاً حتى المحطة القادمة، تلك المحطة التي لن يصلوها فيما بعد أبداً، لأن الكسل والملل والانتظار ما لبث أن سكن دماءهم الفائرة وحاصرتهم الصحراء، وقالوا "نوفر قليلاً نوفر في الفرح، نوفر في الحزن، نوفر في التوق، نوفر في المغامرة".

وهكذا استسلموا لركود مديد ظاهري، وازدادت هذه الواحات ركوداً عندما تحولت عنها طريق القوافل التجارية، "وفي فترات الانتظار الطويلة، فترات تغير طرق التجارة الكبرى"، يتولد تصميم قديم، "يُلح: لا داعي للتسرع، سترجع القافلة وطرق القوافل والأرباح والغنى قريباً"، لكن الحلم السبئي القديم يستثار عند "هؤلاء الأحفاد الصغار لأولئك المغامرين، والمحاربين، والحالمين والتجار الكبار، "فكانوا يفاجأون حين يسمعون أن واحداً من أبناء جلدتهم قد قرر كسر قيود الواحة والخروج إلى كبد المغامرة، لذلك حين سمع أبومنير وأبوسعيد والشيخ يوسف، نبأ عود صياح المسدي إليهم، حملوه كل شوقهم القديم إلى تلك المغامرات، والرحلات والأحلام التي كانت خبز أجدادهم اليومي، قبل أن يرتاحوا قليلاً في تلك الواحة، فرأوا فيه تحقيق الحلم ونجاز التوق".

هذه هي النظرية التي يقدمها المؤلف، وهي تأتي في سياق عودة صياح المسدي وابنته حسيبة من اختفائهما في الجبل، بعد أن شاركا في الثورة السورية ضد الفرنسيين، إثر انتهاء الحلم الفيصلي بالاستقلال والوحدة، عادا ليسكنا في بيت قريبهما، حمدان الجوقدار، بعد أن انتهت الثورة، وعندما لم يجدا مكاناً يؤويهما، إن حمدان يرحب بقدومهما لأنهما أثارا عنده، وعند أبناء الواحة الراكدة، الحلم السبئي

القديم.

ومن هنا تصبح الثورة السورية – في وجه من وجوهها – تمرداً على الركود الروحي لأهل هذه المدينة/الواحة المسماة دمشق.

المؤلف نفسه، ومنذ البداية، غير مقتنع بهذا التفسير، فصياح انضم للثورة لأنه لم يستطع العمل "مسدياً". ففابريكات فرنسة وإنكلترا كانت قد استولت على العالم الذي سحب منه صياح إلى السفربرلك.

"وحين انضم صياح المسدي إلى حارس حارات الشام، حسن الخراط، في هوجته في الغوطة، كان يظن أن سيستعيد عالمه



القديم الهادئ، حيث يخلو إلى عدته البسيطة، ويسدي الحرير في تلك الدورة النسيجية الطويلة في صناعة الصايات والألاجات والديما ."

وهذا يعني أن الدافع الرئيسي للثورة كان تغيير الهياكل الاقتصادية والاجتماعية، هذا التغيير الذي أدى إلى بطالة العديد من أصحاب الحرف اليدوية، وإلى تغيير موقعهم الاجتماعي.

أليس هذا سبباً مقنعاً للثورة؟

إن هذه النظرية تطرح إشكاليات عديدة، سواء على مستوى النص الروائي، أو على مستوى علم الاجتماع، تطرح على المستوى الروائي انحياز الكاتب إلى القدر الذي لا راد له، وخذلان حسيبة التي واجهت ذلك القدر وتغلبت عليه، يبدو لنا أنه حين يرى المؤلف الحاضر يطيع الماضي، وأن الأموات يحكمون الأحياء، فإن مأساة حسيبة هي أنها لم تخضع لقدرها، بل لقد لبست ملابس الرجال، وعاشت حياتهم حين شاركت في الثورة.

يعني أيضاً أنه كان على خالدية خانم أن ترضى بقدرها، وأن تكون زوجة لرجل تزوّج عليها وهي في سن الثامنة عشرة، وهذا معناه أن تفقد الرواية كل شيء، كل شيء مميز وجميل فيها، وهذه النظرية غير قادرة على سلب ما هو مميز وجميل فيها، لأن تعاطفنا مع حسيبة وخالدية أقوى من كل التنظيرات، إن الماضي، بكل تجلياته كقدر، ينفيه الفعل الدرامي داخل هذه الرواية.

وعلى مستوى علم الاجتماع فإننا نعلم أن المعطيات الاجتماعية والوعي قادران على تبديل الماضي كقدر. قد يبدو الماضي طاغياً ولكنه، عند تأمله بدقة سيتكشف عن قناع للحاضر.

عندما تقرر حسيبة مثلاً أن تقيم مصنعاً للجوارب فإن مجموعة قيم الماضي تصبح مجرد لغة تعبر عن واقع محدد: إنها مهددة بالمجاعة الحقيقية هي وابنتها وحفيدها، وما قامت به ليس استجابة لأرواح الأجداد، بل لخصوبة روحها وجسارتها.

التقنية الروائية

قلنا: إن هذه الرواية مكتوبة بتقنية جديدة على الرواية، هي مزيج من أسلوب الجاحظ في "البيان والتبيين" وإيقاع المسرح اليوناني فماذا نعني بذلك؟

في هذه الرواية لا نجد البنية الروائية المتعارف عليها، نعني بذلك تلك البنية العضوية المنسجمة، حيث تصبح الأجزاء ذات وظيفة محددة: أن تشكل الوحدة الروائية، بهذا لا نستطيع أن نضيف جزءاً آخر إلى الرواية، أو نحذف منها جزءاً، والرواية بذلك تشبه عضوية الكائن، حيث إن بتر عضو وإضافة عضو تؤدي إلى تشوه دائم.

في هذه الرواية نجد خروجاً على مبدأ الوحدة العضوية، فبمجرد أن يفتح حمدان الجوقدار الباب، ليستقبل صياح وابنته حسيبة، نرى المؤلف قد انتقل إلى شرح نظريته عن "الواحة - المدينة"، وعلاقتها بالقوافل القديمة، وهذا يتكرر كثيراً في الرواية، فمن خلال مريم وهي شخصية هامشية في الرواية، يحكي لنا المؤلف تاريخ حياة زوجها، دون أن يكون لذلك أدنى علاقة بالخط الأساسي للرواية.

إنها تقنية الكتابة العربية كما في" البيان والتبيين" و"الكامل" للمبرد، و"الأغاني" للأصفهاني. إن الانتقال في هذه الكتابة من حدث إلى آخر لا يتم عبر تسلسل تاريخي، ولا عبر رباط عضوي بين الأحداث، ولكنه يتم عبر التداعي.

هذا يعني أن هذه التقنية محكومة بالشكل الروائي، فالخروج عن التسلسل الروائي أضفى أبعاداً جديدة على ذلك التسلسل، وأدخلنا في عالم الرجال الذين لم يكن لهم دور كبير في البنية الروائية.

من خلال هذا الخروج على التسلسل عرفنا خالدية وأزواجها، فأصبحت حسيبة بالنسبة إلينا أكثر وضوحاً، لقد أسهم كل هؤلاء الرجال في بناء شخصية حسيبة التي كانت تبني نفسها ضد الغائبين، بمن فيهم الأجداد والأسياد، أي الأرواح المنتقمة.

روح المسرح اليوناني

تحدثنا عن اقتران هذه التقنية بإيقاع المسرح اليوناني وروحه، وأعني بذلك شيئين :

الأول: تجسيد الظرف الاجتماعي بأرواح غيبية، لها سمات مفهوم القدر في المسرح اليوناني وملامحه، وهذا ما سوف نفصّله بعد قليل، في الحديث عن بناء شخصية حسيبة.

الثاني: دمج وحدات الزمن الثلاث بعضها ببعض، وهذا ما سنتحدث عنه ببعض التفصيل هنا، وسوف أقدم بعض الأمثلة على ذلك.

حين دخل صياح المسدى وابنته إلى بيت حمدان، بعد أن انتهت الثورة، قدم صياح ابنته:

" هذه حسيبة ابنتي".

اتسعت عينا حمدان دهشة: حسيبة ا بنتك ؟

نعم كانت معي في الجبل.

بعد سنوات في جلسة صفاء، وكانا جالسين في مقصف قصر شمعايا، يلعبان الطاولة، قال حمدان لحسيبة:

- كانت مفاجأة، مفاجأة صعبة على التصديق أن أراك مكشوفة الوجه، تمشين إلى جانبه في الحارات.

مثال آخر على ذلك هو عرض نظرية المؤلف عن المدن الواحات، لتفسير الاستقبال الحماسي لصياح وحسيبة، بعد عودتهما من الجبل.

والأمثلة كثيرة، فلا داعي لزحم هذه الدراسة بها. فإلى أي شيء يشير استدعاء الأزمنة الثلاثة إلى اللحظة الحاضرة؟ وكيف يخدم الموضوع الأساسي في الرواية، وتعني به صراع الانسان ضد القدر؟

القدر هو أحد احتمالات الحاضر التي يخبئها المستقبل. عندما نغرس هذا الاحتمال في اللحظة المعيشة فإننا نضيف على تلك اللحظة كثافة مأساوية، وبكلمة أدق: جلالاً تراجيدياً.

إن اللحظة الحاضرة تصبح ممراً يعبر به البطل نحو مصيره المأساوي.

إن عظمة " ماكبث" هو أن مصيره أو قدره كان بالغ الوضوح بالنسبة إليه. إن ما تقوله هذه الحيلة الروائية هو أن المأساة ليست ذلك النتاج "الميلودرامي" لسخرية الأقدار، بل نتاج اختيارنا على الأخص، البطولة تختار المأساة، لا الميلودراما.

المأساوي البطولي

تنبثق بطولة حسيبة ومأساويتها من كونها أرادت أن تتجاوز قدر المرأة، أن تصوغ حياتها بيديها، وليس بالخضوع للمواصفات الاجتماعية التي صاغها عالم الرجال، أن تكون قيمها نابعة من ذاتها، وليس من عالم الرجال والأسطورة والأجداد. إنها مأساة الفرد الموجّه من الداخل في عالم موجه بالتقاليد، حسب تحديد الأنماط التاريخية الذي يطرحه "ديفيد رايزمان" إنها مأساوية الفلاسفة والعلماء والشعراء، أولئك الذين يسميهم فوكو المجانين الذين لم يستطيعوا أن يموهوا صوتهم بصوت المؤسسات القائمة.

حسيبة تعيش في ظل لعنة وجوهر بطولتها المأساوية أنها تتحدى تلك اللعنة، صامت سبعة أيام واعتكفت ثلاثة، متوقعة أن يأتيها النور من الداخل، وسوف يجعلها منسجمة مع كل المؤسسات، ولكن الضوء لم يهلّ عليها لقد تحدت قدرها وعليها أن تدفع الثمن.

خرجت حسيبة إلى الجبل، ولبست ملابس الرجال، وحملت أسلحتهم، وحاربت إلى جوارهم. إن حمدان الذي تزوجها فيما بعد يقول لها:

" ألم تكوني تخجلين من المشي حاسرة الوجه، تاركة كل هذا الحسن نهباً لتلك العيون النهمة الوقحة الجائعة".

قالت لترضيه:

" كنا فلاحين على قد حالنا، نعيش في الجبل، ونقاتل الفرنساوي، ولم نكن نفكر في أن الوجه عورة، (وتنهدت قليلاً)، إه الجهل عمى.

وعندما (أصبحت) أنثى وزوجة كان عليها أن تصير تلميذة لخالدية خانم، تتعلم على يديها مهنة الأنوثة وقدرها، وأنوثة مثل تلك التي يطالب بها مجتمعها لا تصاغ بالتعاليم والنصائح، بل تصاغ عبر الخضوع الذي يلازمها منذ الولادة، لهذا أصبحت تعيش أنوثتها بوعي خارج عنها، وعي الفرد الذي كسر التقاليد والمحرمات، وخرج من أطر المؤسسة الاجتماعية.

إنها تعلن فرديتها لخالدية عندما نصحتها بأن تزيل حاجبيها العريضين، وقالت لها: حاجباك حاجبا رجل. فردت: (جئت إلى الحياة هكذا وسأبقى هكذا).

أصبحت هي التي تتخذ القرار: فلتتزوج خالدية صياح، وليصبح صياح شريكاً في الدكان، وهي التي أقنعت زوجها بتخزين المواد التموينية، لأن الحرب قادمة. أضفت على زوجها الدكنجي الصغير، سمات الفرد المتميز المغامر، صاحب المشاريع الكبيرة. تردد ولكنه وافق تحت إلحاحها. وهكذا فحسيبة هي الفرد الذي لم يكتف بالخروج على تقاليد المؤسسة، بل أراد أن يخضعها لإرادته.

لقد كانت خالدية هي التجربة (البروفة) الأولى للتمرد، البذور الأولى لنشوء الفرد، فعندما اقترن زوجها بزوجة أخرى، وهي ما تزال في الثامنة عشرة من عمرها، أصرت على الطلاق، وحين حاول إعادتها رفضت إلا بتحقيق شرطها، وهو أن يطلق الأخرى.

زوجها الثاني كان بخيلاً فظاً، فطلبت الطلاق منه، أما الثالث فقد أحبته، كانت إمكانية فنانة وعاشقة عظيمة، وبهذا المزاج بنت أسطورته في داخلها، والتزمت بها.

إن هذا التكوين الروحي لخالدية الفنانة المقموعة العاشقة المعطاءة هو الذي خلق تمييزها عن المرأة العادية الراضية بقدرها، وهو الذي جعلها بعد أن تخلى عنها زوجها الثالث، وسلب منها كل ما تملك. تنصرف إلى إقامة عالم من العطور الناعمة والورود.

بدأت بتربية نباتات الزينة، فجلبت الأصص، وأخذت تشتري، وتستعير، وتستهدي، ليتجمع عندها في أقل من سنتين أكبر مجموعة من نباتات الزينة في الحارة، بل ربما في المدينة، فأقامت جنة



أرضية، تعبّر عن روحها الحساسة وتوقها إلى الحياة. ولكن فرديتها التي تجلت في الإبداع، والتطريز وإقامة جنة الورود والعطور، كانت سلبية تجاه الرجل، تكتفي بالرفض والانتظار، وفي هذا نكتشف الفارق الأساسي بينها وبين حسيبة.

حسيبة "كانت المرأة الأولى التي استطاعت ترويض حمدان، وبل وربما كانت المرأة الاولى التي روضت رجلاً في الحارة كلها". ولكن القدر الاجتماعي كان لحسيبة بالمرصاد، فهنالك مرض غامض قد فتك بكل أبنائها الذكور، ولم يترك إلا الفتاة الجميلة، الرقيقة رقة تمنعها من مواجهة الحياة، ولكنها ترفض قدرها، تقول لخالدية "خالدية خانم يجب أن أعطيه صبياً لن أستسلم أمام إرادة أولئك القساة".

وكانت تلك هي البداية، إذ توالت معارك حسيبة مع قدرها، ولم تنته إلا بنهايتها، معركتها مع أبيها صياح الذي رفض وصايتها، ومع فياض الشيزري لتحويله إلى دكنجي، ومعركتها مع قوانين السوق حين اشترت الماكينات اليدوية، لصنع الجوارب، وسيطرت على سوقها، ثم هزيمتها، أمام تطور تقنيات السوق حين دخلت المكائن التي تدار بالكهرباء.

إلا أن أقسى معارك حسيبة كانت مع ذاتها، حين أحبت فياض الشيزري كانت معركة رغبات الجسد الجامح، ومع خصوبتها التي تبحث عن منقذ، عن طفل، ومع مجتمعها الذي يرفض زواج المرأة بمن هو أصغر منها سناً، ومعركة مع ابنتها، ومع الرجل الذي تحبه، والذي حاولت قسره على حبها.

ومن هنا نكتشف الفارق بينها وبين خالدية. وقد تحرّر جسدها من سيطرة القيم التي تقمعه، وتحررت طاقاتها الفنية، أطاعت جسدها، واكتفت بذلك، جسدها الذي لا يرتوي كان ممنوحاً، ولم تكن تريد أكثر من ذلك. أما حسيبة فقد كانت تريد أن تمسك العالم بيديها وتعيد صياغته. على العالم أن يطيعها، فلم تكن ترضى بأقل من ذلك. ولأن ظرفها الاجتماعي، قدرها لم يكن يتيح لها ذلك، دمرت نفسها ومن حولها.

سمات حسيبة هي السمات العميقة للثوري، نقيض لنمط باني الحضارة الأوروبية وامتداده في الوقت نفسه، حين يضع الثوري مشروعاً لتغيير العالم فإن على العالم أن يطيع.

أقنعة القدر الاجتماعي

إن أهم ما في هذه الرواية أن الصراع بين الشخصيات ومعطياتها الاجتماعية لم يتم عبر وعي مضاف إليها، بل تم برموز ومعطيات ذلك العصر.

إن هذه الأبنية التي أقيمت، لتقمع كل تمرد ضد الواقع التقليدي، لا بد أن يكون أثرها معيقاً للصراع، وهذا ما قدمته الرواية بامتياز، وهو ما يجعلها تقف كواحدة من الروايات العربية المهمة.

هذه الرواية مهمة في سياق الرواية السورية والعربية، فهي قد قدمت أعمق طرح لقضية المرأة، ومن خلال ذلك طرحت قضية الإنسان في العالم الثالث.

نشر المقال أول مرة في مجلة "العربي" الكويتية عام 1989

أحمد الوعري



ملف

المعرفي لا الأيديولوجي

خلدون الشمعة

في الساعة الخامسة والعشرين من تاريخنا السوري مازلت أردد بشهيقي وزفيري اليومي أن ثنائية المواجهة بين الأيديولوجي والمعرفي مازالت تطوّح بنا عائمين ببلبال الأمر الواقع. هذا البلبال يجتاحني كلما فكرت في صديقي خيري الذهبي (1946 – 2022) الذي أسهمتُ في فوزه بجائزة ابن بطوطة عن كتابه "من دمشق إلى حيفا: 300 يوم في إسرائيل" الذي سجل فيه وقائع وقوعه في الأسر الإسرائيلي عندما كان عضواً في الوفد السوري للرقابة على الهدنة في مرتفعات الجولان.

لماذا أتوقف عند هذا الكتاب؟ ليس لأنه آخر ما أنجزه الفقيد فقط، وإنما لأنه يذكرني بأني كنت قبله بشهور عضواً في الوفد الانتحاري نفسه المؤلف من 12 عضواً، وإنني كلفت آنذاك بالتحقق من أن الإسرائيليين بعد حرب 1973 لم يتقدموا في جبل الشيخ أكثر مما فعلوه عند إعلان حافظ الأسد سقوط الجولان قبل أن تسقط! آنذاك أرغمني ضابط كندي برتبة نقيب يمثل الأمم المتحدة على وضع خوذة معدنية زرقاء عليها شارة الأمم المتحدة مكتفيا بوضع سدارة قطنية تحمل العلامات نفسها، لأنه حسب قوله "لا أريد أن أحمل جثتك إلى القبر".

لدى لقائنا في الدار البيضاء، بعد عقود على آخر لقاء لنا في دمشق قبل مغادرتي في مطلع الثمانينات إلى لندن في مناسبة تسليم خيري الذهبي جائزة ابن بطوطة لأدب اليوميات، دار حوار بين منفيّين من الجنة السورية. لم أكن للأسف الشديد قد أتيحت لي قراءة روايات خيري، بل اطلعت على بعض دراساته وكتاباته غير الروائية، لأتوقف عند بحثه عن روائي سوري مغمور اسمه فارس زرزور. كان الأخير مؤسساً للرواية السورية شديد الفقر حد الإملاق. ولكن خيري، الذي سجل وقائع هذا الفقر غير المبرر، أثار في نفسي حوار طرفي الثنائية آنفة الذكر، ثنائية مجابهة مفترضة بين الأيديولوجيا والمعرفة.

خياري وخيار الذهبي انتصر للمعرفة على حساب الأيديولوجيا. لم نكن أيديولوجيين بل معرفيين. الأيديولوجيا كانت تعني لكل منا الاطمئنان للاستبداد، والمعرفة خوف ينتمي إلى ساحة الشعور باقتراب خطر، أو ألم محتمل.

في شهيق وزفير كل منا يتحول الخوف إلى خُواف (فوبيا). الفوبيا في جوهرها خوف غير عقلاني، شعور ملح ومستمر بخوف مقيم. الخوف حالة وجودية مسيطرة يتجاوز فيها المرء حد الألم إلى مجابهة الشرّ، مجابهة الإعصار، أو العاصفة في عينها، شاء الشهيق أم لم يشأ الزفير. ليس الخوف هنا بالنسبة إلى كلينا عصاباً أو حالة فردية أو مفردة شأن الفرد في ليبرالية بلد مفتوح على العالم، بل وضع محاصر، غَلْقَةٌ محكمة الإغلاق.

كان خيري الذهبي، منجز ما ينوف على عشرين كتاباً، والذي التحق بنا نحن المنفيين مع قيام الثورة السورية ليودع الحياة في باريس، يؤثر خوف الفوبيا على اطمئنان الأيديولوجيا. وكان كل منا عائما بلا أجنحة في ليل نسيان منفي طويل، الأول في دمشق المحتلة والثاني في لندن البعيدة.

ناقد من سوريا مقيم في لندن

خالد المقدادي



ملف

جرح دمشقي

أحمد برقاوي

حين تمسك القلم لتكتب عن صديق رحل، ينتابك شعور بالعدم، لكنني وأنا على وشك الكتابة عن خيري سرعان ما استحضرت حبه للحياة، الحياة كما يجب أن تكون عليها، ولهذا كنا دائماً حين نلتقي نتبادل قهرنا بحب الحياة التي تقع هناك، في مستقبل نريده، غير أننا ونحن على هذه الأرض نرفع همّنا الفردي إلى هم كلي، فالهمّ الذي خلقته الغربة عن دمشق بالنسبة إلى خيري همّ وجودي بامتياز.

فهذا الروائي الغارق في حب الشام كلها، ودمشق في قلبها، لم يكن يرى العالم إلا بعيون شامية، لكن العيون حزينة، وحين رأى الجمال المفقود بعيون حزينة راح قلمه يكتب حزنه وتمرده ولاءاته.

في الشام لا يكف خيري في أيّ جلسة نستقوي بها، كالعادة، على الطاغية، عن الحديث في التاريخ التراجيدي لدمشق، وعن الهمجيات التي غزت دمشق، وآخرها همجية النظام الحاكم. ماذا يعني أن تجد محبوبتك مغتصبة؟ هكذا كانت علاقة خيري حين نتحدث عن دمشق ونحن فيها، وظل يتحدث عنها ونحن في دبي.

لكن قلب خيري الذهبي المعنّى بعشق الشام وأهلها لم يلغ الابتسامة التي لم تغادر وجهه أبداً، حتى حين الغضب.

ما كان يميز كبرياء صديقنا النبيل تلك الأنفة التي تمنعه من الشكوى من جهة، ومن تحويل أسره إلى طريقة للحضور، حتى إنك تنسى بأن خيري كان أسيراً لدى عدوك، حتى ظهر كتابه "من دمشق إلى حيفا"، فكبرياء الأسير الذي أمضى 300 يوم عند عدوه تحولت إلى جزء من سيرته الذاتية ووعيه بالعدو نفسه، وليس وسيلة للحضور.

لم يكن خيري سياسياً، ولم يدخل عالم السياسة في الكتابة، ولم ينتسب إلى حزب سياسي، لكن السياسة بالنسبة إليه موقف من الوجود والوطن والمعرفة بالتاريخ والحاضر والكفاح من أجل مستقبل نقيض لحال المسخرة التاريخية التي عشناها أجمعين.

حسبنا أن نستمع لخيري وهو يقول في إحدى الحوارات التي نشرت في مجلة "الجديد" حتى نعرف ماهية عقليه وروحه: "مشكلة سوريا الطبيعية، أو بلاد الشام عموماً، والتي ورثتها بعد تقسيم سايكس بيكو، ما سميت لاحقاً بالجمهورية السورية، هي أنها كانت ممراً لصراع الأمم التي تعيش في شرقها وغربها وشمالها وجنوبها، سوريا الطبيعية بلد أنجب حضارات للعالم، أمّة كانت ممن أسهم في تكوين البشرية الأول، ولكن موقعها الجيوسياسي جعلها ساحة للصراع بين الفرس والروم والأناضول ومصر، ولعل تجربة دولة تدمر تدلل الكثير عن الحلم السوري، ولكن الأمة السورية لا تملك من مقومات الأمة/الدولة شيئاً، حدودها غير مُدرَكة مثل مصر أو الجزيرة العربية أو فارس، فيها تعدد عرقي ولغوي وثقافي وديني هائل، لذلك كانت كل تجارب الدول التي نهضت فيها تنتهي على يد الغزاة من جيرانها فيهدمون كل ما بناه السوريون، ولعل الصراع هذا يمتد حتى يومنا، ولا حل لتلك الأزمة إلا بالمواطنة والديمقراطية التي ستحمي حقوق الإنسان السوري وتشجعه على أن يسهم في بناء بلده بعد عقود من التهميش باسم القومية وشعارات لا دخل للسوريين بها، مغامرات القادة السياسيين الذين أودوا بالبلاد إلى المجهول".

حين صعقني خبر رحيل خيري وأنا الذي كنت في شوق للقائه كتبت له قائلاً:

إلى خيري الذهبي:

صديقي خيري: وها أنت تفرد جناحيك طائراً إلى حيث واحة النبلاء الذين يسكنون الأبد، الأبد أرشيف المبدعين، أيها الصديق الذي أصيب بداء هوى دمشق، ازدادت جراحات دمشق جرحاً آخر برحيلك، وحزناً جديداً بغيابك. والأقلام المتمردة نكست ريشاتها حداداً عليك. وسوريا الكليمة تذرف الدمع في وداعك، وحيفا وكل أنحاء فلسطين تلوّح لحبيبها الأسير من أجلها أليمةً.

مفكر فلسطيني من سوريا مقيم في الإمارات

تمام عزام



طائر الجنة المفقودة

فواز حداد

في عام 2012 اضطر خيري الذهبي إلى الخروج من سوريا، مرغماً كما الكثيرين. عندما غادرها لم يكن في حساباته عدم العودة إليها، مدركاً أن مشواره في الداخل قد تعطل، وحان الوقت لمعاودته من الخارج. تابعه في القاهرة والإمارات وعمان، واختتمه في فرنسا، وكأن الموت في المنفى قدر هؤلاء الذين يناضلون بلا كلل، وحتى الرمق الأخير.

كان البقاء في سوريا مستحيلاً، خاصة أنه واحد من المطلوب إسكاتهم، وإذا كان قد سكت نحو عام كامل، أي لم يتكلم بصوت عال ليسمعه من يريد إيصال صوته إليهم، فعلى أمل انتصار الثورة، وسقوط النظام. أما وقد بدأت الثورة بالتراجع، بعدما غُدر بها، وأصبحت رهينة الدول الكبرى والإقليمية، ورهينة إرهاب النظام وإرهاب الظلام، فالصمت أصبح جريمة. اعتاد خيري الانتظار لا الصمت.

خلال مشواره الأخير بين البلدان التي حل فيها، أعطى خيري المثال الأكثر وضوحاً على نشاطاته التي لم تهدأ، رغم أن الحياة في الغربة بعيداً عن دمشق، ثقيلة ومرهقة وغير مستقرة، ولو كانت من دون رقابة ومخابرات ووشاة، والأوغاد من مثقفي النظام.

ما أعطاه خيري خارج سوريا، لا يقل أبدا عن رحلة العمر الذي قضى أغلبها في الداخل، أخذت الدكتاتورية أربعة عقود من حياته. عموما، كانت حصيلة الصدام مع السلطة بوجوهها كافة، وعلى عدة مستويات، متعددة ومتنوعة، ولو كانت نتائجها محبطة، كفيلة بمنحه مكانة استثنائية على الخارطة السورية في الزمن العربي المتقلب. لم يفتر طوالها، لاسيما في سنوات الغربة عن شن حملة تكاد تكون يومية، تفضح مسيرة النظام الإجرامية التي اعتمدت الحديد والنار، والسجون والتعذيب، فالدولة الشمولية الساعية للبقاء إلى الأبد، استقوت بالوراثة والنظام الأمني.

ليس من الصعب، الإدراك بعد التعرف إلى خيري الذهبي أنه أعد نفسه لدور كبير يلعبه في سوريا على صعيد الأدب والتاريخ، الفن والسياسة، فلم يمض على دروبها مُسيّراً ولا حسب اتجاه الريح. كان قد اختار طريقه مبكرا، مع حرية الرأي ضد القمع، مع الديمقراطية ضد الدكتاتورية، مع الدولة المدنية ضد الطائفية.

كانت الرواية فضاءه الأكبر، بينما اهتماماته متنوعة، تشمل كل ما يهم السوريين، لم يتنقل بينها، عمل عليها كمجموعة وكانت تخرج من تحت يديه أشبه بسبيكة واحدة، ففي الوقت الذي كان يكتب سيناريو لفيلم أو مسلسل تلفزيوني، كان يخطط لرواية، أو يقرأ في التاريخ باحثا فيه، وطارحاً رؤاه وتساؤلاته، أو يعبر عن آرائه في مقال أو محاضرة. لا يعوقه عائق عن اتخاذ موقف سياسي عرّضه للفصل من وظيفته، والمنع من السفر.

اهتم خيري الذهبي كمثقف بالشأن العام، وكان معارضا وطنيا، يساريا وليبراليا. كان هذا كله، أما إذا كان دمشقيا حتى العظم، فلأنه ليس بوسعه إلا أن يكون الحارس الدمشقي، حامي المدينة، العاشق لها والمسكون بها، لذلك كثيرا ما كنا نصادفه يتجول بين أزقتها، وأحيائها القديمة ومساجدها وتكاياها وزواياها. كان حريصا عليها، وكأنه الموكل بها، مهتماً بتراثها الفريد وتاريخها العريق كما بنكباتها وكبواتها وأمجادها عبر العصور.

لم يتواطأ خيري الذهبي مع المسكين بزمام الثقافة، ولم يتقرب إلى السلطة، فلم تواته الظروف، بل عاكسته، وربما لأنها عاكسته، حرضت فيه تلك النزعة إلى المجازفة في تحدي رؤوس الثقافة المريضة وأزلامهم، ومحترفي النقد الأيديولوجي وصبيان الصفحات الثقافية. كان حريصا على خياراته الصعبة، منذ بداياته الأدبية، لم يتنازل عمّا يؤمن به، كانت مواقفه منسجمة مع ما كان يدعو إليه. اختار المنفى، ولم يتواطأ مع النظام، وتشهد مواقفه الصريحة في وسائل التواصل، أنه أراد سوريا واحدة وموحدة لجميع السوريين، دولة يسودها القانون.

كان صاحب أفكار جدالية، أكثر ما بدت في كتابيه "تدريب على الرعب" و"عود ثقاب قرب حقل جاف". كذلك نظرات مشاكسة في التاريخ، وأسهم بالإشراف على إعداد سلسلة تاريخية أعيد فيها طبع كتب قديمة عن دمشق. أما طروحاته في الفن الروائي، ففي



كتابه "محاضرات في البحث عن الرواية". كما كان له نصيب وافر في المشاركة ككاتب سيناريو في السينما والإذاعة والتلفزيون.

ظفر خيري بلقب شيخ الروائيين، بعد رحلة روائية امتدت على أربع عشرة رواية، نسجت على إيقاع تجريبي وتاريخي حداثي، من روايته الأولى "ملكوت البسطاء" إلى الأخيرة "الجنة المفقودة" وكانت جوهرة العقد، ثلاثيته الروائية "حسيبة - فياض - هشام أو الدوران في المكان". وكأنما في وحدة تكمل بعضها بعضاً، انعكست على سيناريوهاته ومحاضراته ومقابلاته، تعاضد فيها التاريخ مع الرواية والفكر، شكلت كشفا للحساب مع الحياة والوطن والناس، لقد أنجز ما عليه.

مضى خيري الذهبي من عالمنا مطمئن البال إلى رحلة أخيرة، واتخذت الروح طريقها نحو دمشق: الجنة المفقودة.

روائي من سوريا مقيم في لندن



الصديق والأسير

عواد علي

التقيت الروائي الراحل خيري الذهبي، أول مرة، في الدورة الرابعة لمهرجان "العجيلي للإبداع الروائي" في مدينة الرقّة السورية عام 2008، وكان يومها مكرّماً في المهرجان إلى جانب الروائي المصري إبراهيم عبدالمجيد، والفنان التشكيلي علي منير، والكاتب إبراهيم الكبة، إضافةً إلى كونه كاتب مقدمة الكتاب الصادر عن المهرجان، والذي يتضمن الأبحاث والدراسات النقدية والشهادات المقدّمة في أيام دورة المهرجان الثالثة، وأهداني أحدث رواياته في حينها "رقصة البهلوان الأخيرة".

عقب أحد عشر عاماً تجدد لقائي به في عمّان، وكان قد قدم للإقامة فيها معارضاً لنظام بشار الأسد الدموي، الذي قمع الثورة السورية بوحشية، وارتكب جرائم فظيعة ضد الشعب السوري، وتسبب في خراب البلد ودماره. حدث اللقاء بحضور ابنه الكاتب فارس الذهبي في فندق ريجنسي، حيث كان الشاعر نوري الجراح مقيماً فيه أثناء زيارة قصيرة له إلى العاصمة الأردنية، وكان خامسنا المخرج المسرحي الأردني نبيل الخطيب.

وبعد أسبوع زرت الذهبي، رفقة الخطيب أيضاً، في شقة استأجرها قرب الدوار الثاني في جبل عمّان، ثم صرنا نتواصل عبر الهاتف والماسنجر، وأخذت أدعوه للإسهام في بعض الملفات والاستفتاءات التي كنت أعدّها لمجلة "الجديد". وأذكر أنه أجاب إجابةً طريفةً على أول دعوة وجهتها له تضمنت سؤالاً مفاده "ما هو الكتاب، أو الكتب الفكرية والنقدية العربية التي قرأتموها هذا العام وما تقييمكم لها؟"، حيث قال بالنصّ:

"عزيزي، قد تضحك لو أخبرتك عن عجزي عن الكتابة عمّا سألتني عنه لسبب بسيط، فأنا لا أعرف طريقة صنع صفحة للكتابة، وكان بإمكاني الاتصال بابني ليضع لي صفحة للكتابة، ولكن المؤسي هو أن القدرة على الكتابة لابني قد فشلت، فزاوية 'الماسيج' أو كتابة الرسائل قد ضاعت من صفحتي ولا أعرف لماذا.

اعذرني عن التشارك في الاستفتاء الذي ذكرت، رغم اهتمامي الشديد بالمشاركة. هل لديك حل ما؟ تحياتي".

لكنه، رغم ذلك، أرسل لي بعد يومين إجابته، وكانت بعنوان "القراءة من منظور جديد"، وأظنه استعان بأحد الأصدقاء لحل المشكلة. وجاء في بدايتها "في هذا العام قرأت العديد من الكتب المتعلقة بأبي العلاء المعري. تلك الكتب فتحت لي باب الجدل الواسع في الستينات حول أبي العلاء ولوقيانوس السميساطي، منها كتاب بنت الشاطئ 'رسالة الغفران'، وكتاب طه حسين 'مع أبي العلاء المعري في سجنه'". وختم إجابته بقوله "اكتشفت أن المعري ما هو إلا ابن شرعي للوقيانوس، وهو ما أعمل عليه في كتابي القادم 'فانتازيا ما وراء الموت'،"

وفي ملف حول الرواية والتاريخ دعوته للمشاركة فيه، كتب الذهبي مقالاً ثرياً بعنوان "فعل مضاد للتاريخ: الرواية حينما تكتب التاريخ وعن التاريخ حينما يصبح رواية"، نُشر في العدد (60)، يناير/كانون الثاني 2020، وجاء فيه "إن الرواية التي تستلهم التاريخ، إذ تستعير التاريخ، لا تفعل ذلك للاحتماء خلفه من أجل تمرير مقولات مّا يمكن إسقاطها على الراهن، بل هي تفعل ذلك لاستقراء ملامح التشابه العميق في سلوكيات القمع، تماماً كما في أحزان المقموعين، وهي في خلال ذلك كله قراءة روح الثقافة بصفتها أداة المقاومة الأبرز على مدار التاريخ العربي وما حفل به من أحداث شديدة السواد، موغلةً في الظلم والعسف. هنا تقدم الرواية الموازية للتاريخ أهم ما في فن الرواية وأجدره بالملاحظة، وأعني بنية الأبطال والشخصيات، الذين لا يهمنا بعد ذلك أنهم من نسيج الخيال، لأن حضورهم الآسر بتلك القوّة الجذابة من الإقناع، ينجح في استدراجنا إلى قبولهم ومحاولة التعايش معهم باعتبارهم جزءاً من وعينا الراهن في زماننا الراهن، ولعل هذه المسألة بالذات جوهر فكرة العودة إلى التاريخ لكتابة رواية، حتى وإن جاءت هذه العودة، من بوابة التصور الفانتازي وما يشتمل عليه هذا التصور من إقصاء مقصود، جميل ومبرر، للزمان حيناً، وللأمكنة المتنقلة أحياناً أخرى، خصوصاً وقد قدم الكاتب هذا النسيج الروائي كله من خلال معرفة صافية تشير إلى وعي الزمان

خالد المقدادي



في عتباته وتحولاته، وكيفيات تلك التحولات وأسبابها. وأنا في كتابة الرواية المستلهمة من التاريخ أخالف 'العادة' الأدبية السائدة في كتابة الروايات التاريخية، والتي تقوم على إعلان الكاتب منذ الصفحة الأولى لروايته أنه عثر على 'مخطوطة قديمة'، تتحدث عن وقائع قديمة، وأن دوره يكمن فقط في نقل وقائع ونصوص تلك المخطوطات للقارئ، وهي الذريعة الفنية التي لجأ ويلجأ إليها عدد كبير من كتّاب الرواية التاريخية هذه الأيام، في محاولة لإضفاء الصدقية على أحداث صنعتها مخيّلاتهم الروائية في حين عمدت - منذ البداية- إلى استحضار التاريخ وزجّه في أتون المخيّلة الأدبية، ودفع المخيلة إلى مناوشته واستعصاء احتمالاته وتفاصيله".

وفي ملف آخر عن "الشخصية الروائية: واقعها وحدودها وأنماطها"، نُشر في العدد 73 فبراير/ شباط 2021، كتب الذهبي رؤيته الخاصة لها، مبيناً أن "الشخصية الروائية معتدة بنفسها وباختلافها، وتمييزها، لا تشبه غيرها أبداً رغم أنها تبدو للوهلة الأولى مندمجة في محيطها بشكل كامل، تلك هي الشخصيات الأصعب، أما الشخصيات الروائية التي تنتج عن تلاقي الأضداد فهي سهلة وواضحة، رغم جاذبيتها أحياناً إن كان خالقها فناناً في نحت تفاصيلها، فمثلاً أن تُلقي رجلاً كحولياً في مجتمع متدين، أو أن تضع صبيا ملتزما بتعاليم دينية في مجتمع نسائي منفتح.. ذلك التناقض سيخلق حكايةً، وتلك الحكاية ستكون غايةً في الطرافة، ولكن ليست تلك هي الشخصية الروائية التي أبحث عنها.

فالشخصية الروائية تحرص على التخفي، وعلى عدم إظهار نفسها، متحفظة، وتمتلك من الخفر ما تملك، حذرة، عنيفة، يقظة، الشخصية الروائية لا ترغب مطلقاً في روي قصتها، بل ينبغي عليك أن تنتزع حكاياتها منها بهدوء وإقناع، هي تدرك اختلافها وهي غير مسرورة به، فجميع البشر يرغبون في النهاية في أن يكونوا متماثلين مع غيرهم، البشر العاديون يحبون الذوبان في المجموعة، ويخشون المنابر والأضواء لأنهم مشغولون بحلحلة مشاكلهم و قضاياهم الحياتية الكبيرة...

هذا الالتقاط لا يعني أبداً أن الكاتب يلتقط شخوصه ويرمي بها في رواياته دون بذل أيّ جهد، بل على العكس، فالعمل الحقيقي يبدأ من ها هنا، من لحظة رمي الشخصيات على طاولة العمل، وتشريحها وتزويدها بكمّ هائل من الأفكار التي تدور برأس الروائي، ولكن على لسان وبسلوكيات وحركات ومنطق تلك الشخصيات التي التقطتها... كتابة الرواية هي فعل يشابه فعل البناء الروتيني اليومي لمنزل كبير، كل يوم نرفع فيه سنتيمترات قليلة حتى ينتهي، والشخصيات الروائية هي أفكار وهواجس وتهويمات يعيشها الكاتب في وعيه وفي لاوعيه... في عقله الباطن ربما، يحشو بها الشخصيات التي وجدها متناسبةً مع أفكاره، وما يظنه مناسباً كي يقترب من الناس.. ولا يظنن أحد أبداً أن هنالك شخصيات في أيّ رواية في العالم هي ليست شخصيات كان قد رآها مسبقاً كاتبها في مكان مّا، حتى في روايات الواقعية السحرية والخيال العلمي والتاريخ المختلق، الكاتب خالق ولكل خالق أدواته، وتلك هي أدواتنا... يمكنك أن ترفع صروحاً من خيال، ولكن دون حجر أساس واقعي، تلتقطه من مكان ما حولك، فذلك مستحيل..".

خيري الذهبي أسيراً

وقع العديد من الأدباء العرب أسرى في قبضة العدو، إبان أدائهم الخدمة العسكرية في الحروب، أو خلال اشتراكهم في مقاومة الاحتلال، خاصةً الفلسطينيين والمصريين والسوريين والعراقيين، وعاشوا تجارب قاسيةً وظروفاً سيئةً قاهرةً في السجون والمعتقلات وأقفاص الأسرى، وكتبوا عنها يوميات أو أعمالاً إبداعية، بعد إطلاق سراحهم أو أثناء وجودهم داخل الزنازين وخلف القضبان، وهرّبوها إلى الخارج، نذكر منهم، تمثيلاً لا حصراً: الروائي والقاص وليد الهودلي، الروائي والقاص والشاعر هيثم جابر، الروائي والشاعر باسم خندقجي، الكاتب والشاعر كميل أبوحنيش، الكاتب والروائي وليد دقة، الروائي أسامة الأشقر، حسن عبدالله، الشاعر المتوكل طه، الروائي أيمن ربحي الشرباتي، الروائي شعبان حسونة، الروائي محمد حسين يونس، الروائي عمّار الزين (من فلسطين)، الروائي والقاص فؤاد حجازي (من مصر)، القاص والروائي عبدالجبار ناصر حسين، الروائي والناقد علي عزيز العبيدي، القاص والروائي علي عباس خفيف، الروائي علي حداد، الروائي إبراهيم الزيبق، الروائي محمود كاظم التميمي (من العراق)، والروائي السوري خيري الذهبي. وقد أُطلق على كتاباتهم التي تحكي عن الأسر "أدب الأسرى"، وهو "أدب الندرة والأسرار والمكاشفة، وبيان ما هو مستبطن داخل أمكنة مستبطنة هي السجون والمعتقلات"، كما يقول الروائي الفلسطيني حسن حميد.

لم تكن تربطني علاقة شخصية إلاّ بثلاثة من هؤلاء الأدباء هم خيري الذهبي، عبدالجبار ناصر حسين، المتوكل طه، وأجد في رحيل الأول ما يدعوني إلى الكتابة عن اعتقاله من قبل قوات الاحتلال الصهيوني، وتجربة أسره في أحد المعتقلات قرب مدينة حيفا، حينما كان ضابط احتياط في قوّات حفظ السلام عن الجيش السوري، كونه يتقن اللغتين الفرنسية والإنجليزية، على الحدود بين سوريا والكيان المحتل في حرب تشرين 1973، إضافةً إلى ما أسلفت عن علاقتي الشخصية به. وقد سرد الذهبي وقائع اعتقاله وأسره في كتاب "من دمشق إلى حيفا: 300 يوم في إسرائيل" الذي فاز به بجائزة ابن بطوطة لأدب الرحلات، مشروع "ارتياد الآفاق" عن فئة اليوميات، التي يشرف عليها المركز العربي للأدب الجغرافي عام 2019، وصدر عن منشورات المتوسط.

يدور جزء من اليوميات في الأرض السورية، والجزء الآخر في فلسطين المحتلة، وهو الجزء الذي يعنينا هنا، ويروي قصّة اعتقاله، بتهمة أنه ضابط مخابرات، في كثير من صور وحوادث التحقيق والتعذيب، ويشرح كيف حاول المحقّقون تجنيده جاسوسًا، أو في الأقلّ استغلال كونه كاتبًا ومثقّفًا كي يكون وسيطاً مع النظام السوريّ، وتفاصيل مهمّة كثيرة، من بينها تخلّي الأمم المتحدة عنه، وهو أحد أفرادها، وكذلك تخلّي النظام السوري، في وقت كان يمكن مبادلته بأسرى إسرائيليّين لدى سوريا.

ومن بين ما يرويه الذهبي قصة إضراب الأسرى عن الطعام، للمطالبة بإدخال الصحف وتبادل الرسائل مع ذويهم، ويتحدث عن زيارة المطران "كبوشي" التي انتهت بتقبيله، بعدما أخبرهم بأنه حلبي المولد، وأنه يعتبرهم بمنزلة بذور القمح، التي طمرت بالوحل لتنتج السنابل.

ومن المواقف المهمّة التي يتطرق إليها ذلك الموقف الذي يحذّره فيه ضابط المخابرات الإسرائيليّ الجنرال "نهاري"، الذي يتولّى التحقيق معه، من مغبّة الاستمرار في عدائه لإسرائيل، قائلاً إنه، أي الذهبي، لو احتفظ بكل هذه الكراهية ضد إسرائيل، فسيعاني كثيرًا في حياته، ليس على يد الإسرائيليّين، بل على يد حكومته نفسها! ثم يؤكد له "نحن لن نعاقبك هنا في إسرائيل، ولكنهم حكامك ورؤساؤك من سيحاكمونك ويعاقبونك بالنيابة عنا.. ستعاني كثيراً إن ظللت معادياً للإسرائيليين".

كما يتحدث عن الشيخ "محمد علي الجعبري"، الذي جاءت به إدارة السجن لتعليم المعتقلين أمور دينهم، وهو في الحقيقة عميل للاحتلال يحرّف النصوص الدينية لمصلحة إسرائيل، وقد انتهت مقابلته برميه بالأحذية لأنه نصحهم بمحاباة السجان، ثم يتطرق إلى الضغط الذي مورس عليه، بشكل أو بآخر، ليكون رسول سلام، حسب وصف "غيدو" أو "جدعون"، الأستاذ في جامعة هداسا، الذي التقاه في السجن، لكن الذهبي تنصّل عن هذه المهمة التي "لن تسمّى بأقل من الخيانة". وكان أغرب ما في هذا اللقاء اعتذار "غيدو" من خيري لأنه لم يقرأ بعد النسخة التي يحتفظ بها عن كتابه "بين تجربة التصنيع الزراعي في شمال سوريا والكيبوتز الإسرائيلي في فلسطين"، إذ كيف وصل الكتاب المفقود إليه؟ ويكشف الذهبي أن أسئلة المحققين معه كانت تصبّ حول مدى معرفته للغة العبرية، وما رأي الشباب المثقف في سوريا بدولة إسرائيل؟ وحين يغلق باب الحوار، وتقتصر إجاباته على اسمه ورتبته العسكرية وموقعه في قوات الطوارئ الدولية، يُتهم بالعمالة للمخابرات السورية، بناء على اعتراف أحد الأسرى بذلك بعد تعرضه للتعذيب. وبدوره يتعرض الذهبي للتعذيب، وينفي التهمة عنه، ثم يُنقل إلى سجن مجدو حيث بقية الأسرى العسكريين، وحيث يصف المكان والحياة بانتظار لحظة الحرية، بدءًا من الكيس الأسود على الرأس، والقيد البلاستيكي على الرسغين أثناء الانتقال، حتى الأحلام التي تغدو الصلة الوحيدة بالعالم الخارجي.

وكما بدأت يوميات خيري الذهبي بالعودة إلى الوطن بعد تخرجه في الجامعة، تنتهي بالرجوع إليه بعد عشرة أشهر خلال صفقة تبادل أسرى، وفي الطائرة المتجهة إلى دمشق يشعر بالتوجس وهو يتذكر تحذير ضابط المخابرات الإسرائيلي له أثناء التحقيق.

كاتب من العراق



ذات يوم في كهف الرعب

أحمد سعيد نجم

تعود معرفتي بخيري الذهبي وبمعظم الكتاب السوريّين، أقلّه المقيمون منهم في دمشق، إلى أوائل السبعينات من القرن الماضي، عندما بدأتُ أكتب قصصاً قصيرة ومراجعات نقدية لبعض الإصدارات الأدبية، وأبحثُ لما أكتبُه عن نوافذ. وأيامها كانت المنابر الصحفيّة في دمشق معدودة، وبالتالي فلم يكن اختراقها هيّناً على المبتدئ، الذي عليه أن يصبر لسنوات، وعليه، إن لم تكن موهبته فاقعة أن يمرّ أوّلاً ببريد القرّاء، أو بصفحات أدب الشباب، قبل أن يرى اسمه إلى جانب الأسماء المهمة، والمعروفة.

وعام 1981 أصبحتُ، بعد نشر أوّل مجموعة قصصية لي، عضواً في اتحاد الكتاب العرب في سوريا، وهو عملياً مع استثناءات قليلة نقابة للكتاب السوريّين، ومَنْ في حُكمهم من الكتّاب الفلسطينيّين، الحاملين للجنسية السورية، فشكّلت عضويتي في ذلك الاتحاد نقلة نوعية مهمة جداً لي، رفعتني على الفور، من وضعية المتلقّي، واحدٍ من الجمهور المتابع للكاتب الفلاني إلى رفيق سهرات له. وعلى الفور، ودون مقدّمات، سأصير زميلاً، وشريك اجتماعات ومداولات دوريّة في اجتماعات الكتّاب، لكُتّابٍ ومبدعين سوريّين، كان لهم بصماتهم الأكيدة على خارطة الإبداع الأدبي السوري والعربي: كُتّاب من وزن: شوقي بغدادي وسعيد حورانية وممدوح عدوان وخيري الذهبي وعادل أبوشنب، وعدنان بغجاتي وحسيب كيّالي، وهؤلاء الذين أذكرهم الآن هم عيّنة مختارة من باقةٍ أكثر وأكبر، صرت منذ ذلك العام زميلاً لهم، أنا الذي كنت إلى قبل عامين أو ثلاثة أعوام من ذلك التاريخ لا أجرؤ أن أخالطهم، أو أن أتسلّل إلى طاولاتهم، وأن أشاركهم نقاشاتهم الصاخبة في مقهى "اللاتيرنا"، في بوابة الصالحية، "الفانوس" الذي انطفأ لاحقاً، مثلما انطفأ قبله وبعده الكثير من فوانيس حياتنا التي ولا أحلى: اللاتيرنا، وحانة فريدي، ومقهى الحجاز ومقهى الروضة، النبتات الزاهية التي لن يجدها السائر هذه الأيام في شوارع وحارات دمشق مهما فتّش عنها، وقد يجدها فقط في بعض القصص وقصائد الشعر، وفي المذكّرات عندما يحين موعد كتابتها.

ثم تعمّقت العلاقات أكثر وأكثر بعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان، صيف عام 1982. ذلك الاجتياح الذي كان من نتائجه الفوريّة انتقال أغلب التنظيمات الفلسطينية، هي وكوادرها وما لها من صُحُف وهيئات حزبية وعسكرية ومؤسّسات اجتماعية من "بيروت" إلى "دمشق". ورغم كلّ ما قد يُحكى سياسياً عن ذلك الانتقال إلّا أن العقد الممتد من عام 1983 حتى عام 1993، برهة اتفاق أوسلو، كان في رأيي الشخصيّ من أزهى الفترات التي عاشتها الصحافة الفلسطينية، منذ انبعاثها من موتها مع انبعاث الشعب الفلسطيني من موته، ابتداءً من العام 1964، فور إنشاء منظمة التحرير الفلسطينية، وما تبعها من نشوء العديد من التنظيمات الفلسطينية، سياسية أو مسلّحة.

والآن، فلو طُلِبَ مني أن أُعدّد الأسباب التي أراها تقف وراء ذلك الزعم؛ زعم ازدهار الصحافة الفلسطينية في تلك الحقبة تحديداً، وأن أرتبها بحسب أهمّيتها، ففي البداية، لن أقلّل أبداً من حجم الخِبْرة والحِرَفية التي كان قد اكتسبها الكادر العامل في المجلات الفلسطينية في عقد السبعينات، أثناء تواجدهم في بيروت، عاصمة الصحافة العربية، عاصمة الرأي والرأي الآخر، وشبكة العلاقات الواسعة التي كوّنوها مع المثقفين العرب قبل انتقالهم إلى دمشق، وبعض هذا الكادر ما يزالون حتى الساعة يتألّقون في التحليل السياسيّ على شاشات التلفزة العربية والدولية، ولكنني سأضع بعد هذا السبب، وعلى الفور، في رأس قائمة أسباب ذلك النهوض: المناخ الثقافي السوري، الذي صارت الصحافة


خالد المقدادي

الفلسطينية وبحكم انطلاقها من دمشق، جزءاً لا يتجزأ منه، اغتنت منه وأغنته، فأخذت صفحاتها الثقافية، وكانت هذه إحدى نقاط ضعفها خلال الفترة البيروتية، تكتنز بموضوعات ثقافية أعمق، ومشاركات شبه دائمة من المثقفين والكتّاب السوريّين، ومن المثقفين والكتاب الفلسطينيّين - السوريّين، وفيهم أسماء وازنة فكريا وثقافياً، مثل: يوسف اليوسف وفيصل دراج وأحمد برقاوي وفواز عيد ومحمود موعد، إلى آخره، وصارت لأغلبهم مساهماتهم الثابتة في تلك المجلّات. إنه المناخ الثقافي الذي لم يخلقه وجود تلك الصحافة في دمشق، بل وجدته في انتظارها، المناخ الفكري العام الذي لم يكن في حينها يعرف أو يعترف بأيّ فواصل أو تمايزات من النوع الحادّ بين الشأن الوطنّي والشأن القوميّ، بين ما لسوريا كقضية وطنية خاصة، وما لفلسطين كقضية عامّة، تخصّ كافة العرب، وفي مقدّمتهم السوريون.

وأعود الآن إلى الصديق خيري الذهبي، فقد طوّلتُ عليه. والواقع إنه وحتى أوائل التسعينات، وبرغم اللقاءات الكثيرة والسهرات العرمرميّة التي جمعتنا معاً طوال تلك الفترة، في هذه المناسبة أو تلك، إلا أنّ العلاقة بيننا ظلّت تراوح في الإطار الرسمي، العضوية المشتركة لكلينا في اتحاد الكتاب العرب، وزمالة الكتابة، الهاجس المؤرّق لكلينا. ففي القِسمة التي توازعتها الصحف الفلسطينية التي أخذت تصدر من دمشق ابتداءً من عام 1983: الهدف والحرية وفتح الانتفاضة وإلى الأمام ونضال الشعب، وغيرها، كان أبوفارس، في العلاقات التي طوّرها وارتاح لها مع الفصائل والصحف الفلسطينية، كان أقربَ إلى فتح الانتفاضة وصديقاً لأبرز قادتها، والأمر بالنسبة إليه ولغيره من المثقفين السوريّين كان الأمر وما فيه مجرّد صداقات واستلطافات شخصية، لا أكثر ولا أقلّ.

وكنت على معرفة تامّة بمواقفه السياسية المعارضة حتى العظم للنظام السوريّ ولكافة مفرزاته وأُطره، بما فيها اتحاد الكتاب العرب، الذي هو عضوٌ فيه. وكنت قد عرفت من تجربتي في العمل السياسي في سوريا مثل مواقف خيري، بل وما هو أشرس منها، غير أن الذي فاجأني فيه، وشاءت الصدفة المحضة أن أعرف ذلك



الشأن عنه عام 1992، أن هنالك بشراً، وخيري واحدٌ منهم، يمكن أن يذهبوا في معارضتهم العلنية التي لا تعرف الهوادة ضد النظام السوريّ، الذي كان أيامها، أيام البيعات الأبدية، في أوج جبروته، إلى حدود خطيرة، مخيفة، حدودٍ تقرّب صاحبها من حدّ الموت، الاغتيال، كثيراً، كثيراً، أو إلى ما هو أقسى من الموت؛ الاختفاء إلى أبد الآبدين في أحد أقبية التعذيب في سوريا، وما أكثرها !

وكنّا أيامها، في أيّار 1992 على أن نذهب، هو وأنا إلى العاصمة الأردنية عمّان، لحضور مؤتمر الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب المزمع عقده هناك في التاريخ المذكور، هو في عداد الوفد السوري، وأنا في عداد الوفد الفلسطينيّ، لنجد نفسينا بعد أن تقدّمنا كلٌّ على انفراد بطلبِ الحصول على إذن سفر من دائرة الهجرة والجوازات، وهو إذنٌ إجباري على أيّ مسافرٍ سوري ذَكَرٍ أن يستخرجه قبل أن يُقامر ويشتري تذكرة سفر، ربما يخسر ثمنها، وجدنا نفسينا مطلوبين لمراجعة الفرع الأمني المسمّى "فرع منطقة دمشق"، هذا الفرع سيء الصيت والسمعة، بل وأيّ فروع الأمن ليس سيء الصيت والسمعة؟

وهكذا، ودون أن يعرف أحدنا بما حدث مع الآخر وجدنا نفسينا معاً، صباح اليوم التالي، التاسعة صباحاً، في مكتب "علي عقلة عرسان" رئيس اتحاد الكتاب العرب، باعتبارنا عضوين في الاتحاد، نشكو له حالتنا، ونطلبُ حلّاً يقينا مخاطر ومفاجآت المراجعة الأمنية التي لا تسبقها أيّ اتصالات، أو وساطات من العيار الثقيل. ويومها قام الرجل باتصالاته، وبخاصة مع العميد هشام بختيار، رئيس فرع المنطقة، كان أيامذاك، الذي وعده خيراً، ولكنه ألَحّ على ضرورة رؤيتنا في مكتبه في تمام الساعة 12 من ظهر ذلك اليوم. والذي حدث يومها، ودون الدخول بكثيرٍ من التفاصيل، لأنها قد تستغرق صفحات إضافيّة عديدة، أنّ خيري الذهبي، ومنذ أن وصلنا إلى بوابة الفرع، ثم ونحن في ديوان الفرع، ثم ونحن جالسان أمام ضابط التحقيق، لم يكفّ للحظة عن إطلاق الشتائم ضد النظام السوريّ بكافة رموزه ومؤسّساته، وماضيه وحاضره، شتائم بلغ من علوّ نبرتها أن أرعبتني أنا المطلوب مثله، وجعلتني أهتزّ فَزَعاً مثل قصبة نحيلة في مهب ريحٍ عاتية، قبل أن ترعب المخبرين وضابط التحقيق، وتضعهم هم لا نحن في دائرة التحقيق والتساؤل. واحزرْ أين حدث ذلك؟ حدث في مكانٍ لا يُسمح للداخلين إليه، إن كانوا مطلوبين للتحقيق، بالهمس. ما الهمس ؟ حتى الهمس غير مسموح به هناك، لا في فرع المنطقة ولا في غيره من الفروع !

وظللتُ طوال وجودنا داخل المبنى الرهيب لفرع المنطقة وإلى أن صرنا خارجه، وأنا على قناعة تامّة بأنه ما مِن قوة في العالم تستطيع بعد الآن أن تخرجنا من المكان الذي صرنا فيه. نعم، قد نخرج منه، ولكن إلى حتفنا. ويومها نجونا بجلدينا بأعجوبة، ولم يكن السبب الفعليّ وراء نجاتنا غير المهابة التي فرضها الحضور الطاغي لخيري الذهبي؛ والمكانة البارزة التي يحتلّها هذا الكاتب، المقتحم كأسد، والوديع كطفل، وسط خارطة الكتاب والمبدعين السوريّين، الذين ظلّ النظام السوريّ رغم كلّ ضراوته، يحسب لهم ألف حساب، وكان خيري أيامها، أوائل التسعينات، في أوج تألّقه وحضوره الأدبي، وبالأخصّ بعد رواية "حسيبة "، الصادرة عام 1987 وهي من العلامات البارزة في الرواية السورية.

ثم تشاءُ الصُدفة، ويبدو أن الصدفة هي التي تشاء لنا أغلبَ اختياراتنا وأحداثِ حياتنا، أن ألتقي خيري الذهبي، وأن نعيش معاً في الأعوام القليلة الماضية، ابتداءً من عام 2014، هنا في مدينة دبي، من الإمارات العربية المتحدة، في حيٍّ سكنيٍّ واحد. ففي هذه المدينة، الأنيقة من بين مدن العالم، جمعتنا الغربة الإجبارية عن سوريا، جمعنا المنفى والضياع، والسكنى في منطقة سكنية واحدة. هنا اجتمعنا وعشنا معاً لسنوات لاجئين، منفيّين، تركا خلفهما الكثير الكثير، أو لنقلْ بشكلٍ أدق إنهما تركا خلفهما كلّ ما كان قد تجمّع لهما في كدّ الحياة من متاع الدنيا، تركاه نهباً للقذائف المدمّرة، وللمعفّشين، وحتى العالم الذي بتنا نعيش فيه هنا في دبي، فإنه بكلّ تأكيد ليس لنا، إنه بالأحرى لأبنائنا، ونحن عالة عليهم، إذ ما الذي قد يفعله رجلٌ على حيطان السبعين في دبي، مدينة الفُرص الجمّة والواعدة. بلى، فقد ظلّت لنا ذكرياتنا، وهي شيء كبير وكثير، مع أنها باتت هي الأخرى مهدّدة بالضياع، ذكريات كلّ واحدٍ منا على حِدة، والذكريات المشتركة لكلينا عن دمشق وأهلها والأصدقاء الذين تركناهم خلفنا، أو الأصدقاء الذين استبقوا الكارثة التي حلّت بسوريا، فاختاروا، دون أن ينسوا وطنهم، أوطاناً وهويّاتٍ بديلة.

هنا في مدينة دبي، جمعتني الجيرة أنا وخيري الذهبي في المنطقة السكنيّة المسمّاة: "حدائق" (الجاردنز) آخر دبي، على الطريق الذاهب إلى أبوظبي. وهي بحق، اسمٌ على مسمّى. فإنك وأنت تتمشى في شوارعها وملاعبها ومسابحها تحسب أن المكان، الذي بُني عليه هذا الحيّ السكنّي الفسيح، الدورة الكاملة حول محيطه كانت تأخذ مِنّا قرابة ساعتين، قد كان في أصله الأصلي غابة مدارية. ثم في غفلةٍ من الأشجار، دون إيذاء غصنٍ واحد، أو انقصاف وردة قبل أوان موتها الطبيعي، بُني ذلك الحيّ، لِتُصاب بعد ذلك بدهشة بالغة، عندما تعلم أنه وإلى عشر سنوات خلت، من تاريخ وصولنا، لم يكن في أرض ذلك المكان المسمّى "حدائق"، ولا عُشبة واحدة.

ثم إنّك إلى جانب تلك السكنى المشتهاة، بجوار واحدٍ من ألطف المولات التي قد يصادفها المرء في حياته: "مول ابن بطوطة"؛ ومكانُ سكن خيري كان أقرب إليه من مكان سكني، فإنّ بينهما "قَطْعَةَ شارع"، لا غير، المول الذي كأنك وأنت تتفتّل بين أجنحته المرتّبة على هيئة رقاع جغرافية متجاورة، لا تمشي على قدميك، بل في قلب آلة زمنٍ يأخذك فيها شيخ الرحالة العربي الأشهر؛ ابن بطوطة في رحلة شيّقة إلى قلب حضارات العالم العتيق، مصر، فارس، الصين، الهند، وقد سكنت في ردهاتها آخر صيحات أوروبا، ما بعد الحداثة.

ففي شوارع ذلك الحيّ السكنيّ، وفي أغلب مقاهي المول، وبالأخصّ مقهى "تشي تشي"، ومقهى "حدّوتة مصرية"، وهذا الأخير كنتُ أفضّله على غيره من المقاهي لشبهه المذهل بـ"مقهى الحجاز"، أحد مقهيَيّ المفضّلين في مدينة دمشق هو و"مقهى الروضة"، وقد دثرا الآن، من جملة ما دُثّر من محاسن عاصمة الأمويّين. في تلك الشوارع والمقاهي تمشّينا، وجلسنا، وتحاورنا أنا وخيري الذهبي عشرات المرّات معاً، ومئات المرّات تمشّينا وجلسنا وتحاورنا كلّ واحدٍ منّا بانفرادٍ عن الآخر، يحكي مع نفسه، يسائلها، يُقلّب الدفتر الوحيد الذي ما يزال يملكه، أو يملك أغلب صفحاته: دفتر الذكريات !

لقد تحدّثتُ حتى الآن عن "ابن بطّوطة" الرحّالة و"ابن بطوطة" المول، ولكن "ابن بطوطة" هو أيضاً عنوان جائزة عربية مرموقة وفريدة من نوعها، تُمنحُ في العادة لأفضل الرحلات المحقّقة أو المترجمة، ثم توسّعت في الأعوام القليلة الماضية، لتشمل اليوميّات، أيْ لتشمل مادّة مشاويرنا ورياضتنا المسائية أنا وخيري الذهبي حول الحدائق وفي قلبها. وكان يندفع فجأةً، كأن القهر الذي يغلي في داخله ما عاد يحتمل أيّ تأخير، فيحدّثني أحياناً عن خدمته العسكرية الإلزامية، في أوائل السبعينات، وعن الفترة العصيبة التي قضاها في الأسر الإسرائيلي، 300 يوم، وكنتُ أندفعُ أحياناً، وغالباً بإلحاحٍ منه، أحدّثه عن "مخيم اليرموك"، وعن الأحداث والوقائع التي قادت لأن يتحوّل هذا المخيم الأيقونة من "عاصمة الشتات الفلسطيني"، إلى "عاصمة الخراب العربيّ"، وكأنّ ما كنّا نرويه لبعضنا البعض مجرد بروفة نهارية، لما سوف ندوّنه ليلاً، على اللابتوب، بعد أن يخلد أهل البيت للنوم. كنّا نكتب لنفرّغ على الورق جانباً من القهر - القيح، ونصفّي أرواحنا مما علق بها من خرائب وخيبات. وهكذا، تشاء آخر صدفة جمعتني بخيري الذهبي قبل موته أن يحصل كلانا على "جائزة ابن بطوطة" فرع اليوميّات، هو عام 2019 عن كتابه "من دمشق إلى حيفا/ 300 يوم في إسرائيل"، وأنا عام 2022 عن كتابي "خيمة من الإسمنت/ صور، حكايات، يوميّات من الواحة المفقودة". كتابُهُ، وكتابي، والكُتب التي كُتِبت، والتي لم تكتب بعد، إنْ ضُمّت بعضها إلى بعض، فستشكّل لوحة فسيفسائية لسوريا، التي كانت، وسوريا التي أمست !

والآن، وأنا، أتذكّر باشتياق مشاويرنا، ووقفاتنا لنستريح من المشي على أدراج البنايات، عندما كنا نتعب، أو عندما يحتدم النقاش بيننا حول أمرٍ من الأمور، وبالأخصّ عندما نجيء على سيرة بعض الزملاء الذين آثروا البقاء في سوريا، على التشنطط في بلاد الغربة، أتذكّر مع ذلك التذكّر أن مشاويرنا المشتركة في الحدائق، أو داخل المول، كانت، قياساً بعدد السنين التي أمضاها هنا، قبل أن يرحل إلى باريس ويموت فيها، أقلّ بكثير مما كان ينبغي. فقد كان ينبغي أن تكون أكثر، وأكثر، لأنه ما الذي قد تبقّى لكلينا من مِتَعِ الدنيا بعد هذا العمر وهذه النكبة التي حلّت بوطن السوريّين غير المشي والحكي، والكتابة، التي لم تعد شيئاً آخر غير استذكار الماضي، الماضي وقد صار الحاضر الوحيد لكلينا؟ وسنفتحُ صفحاته بالكثيرٍ من الرفق والتسامح، كمن يحاول انتزاع لقية أثرية من قلب الصخور، إن استخدم معها العنف تتمزّق، وإلّا فعلينا أن نعود إلى الكثيرِ من الوراء، إلى أكثر وراءٍ ممكن، هو إلى "حي القنوات" الذي ولد فيه عام 1946 وأنا بعده بأربع سنوات إلى "حي الميدان" الدمشقي.

***

ثم كنّا في غياباتنا، الحضور في الغياب، تمرّ علينا الشهور، لا نرى فيها بعضنا البعض. اتّكلنا على الفرص: إنْ لم أرَ خيري في هذا المشوار، فقد أراه غداً. اتّكلنا على الأيام، على وفرتها، كأن زمامها بأيدينا وحدنا. لماذا صدّقنا نحن الذين عركتنا تجارب الحياة تلك الأكذوبة الفاضحة؟ فها قد أتى غدٌ آخر، فماذا نفعل من أجل مشاويرنا؟ ومَنْ سوف يرثها؟

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات



كينونة الدمشقي

يوسف وقاص

تمام عزام

من البديهي أن تكون دمشق في قلوبنا جميعاً، إذ أنها كانت دائماً مآلنا وقمة ما نطمح إليه من آمال وأحلام. إلا أن دمشق تحولت على يد كاتبنا الكبير خيري الذهبي إلى شيء أكبر وأبعد من هذا كله، حتى أنها بدت تماثل الأسطورة وتتجاوزها في الكثير من الأحايين. فإذا كانت البيوت الشامية "قارورة من الياسمين" كما كان يسميها نزار قباني مجازاً، فلا شك بأن خيري الذهبي كان أول من اخترق مكنوناتها الحقيقية وقدم لنا ما يشدنا ويربطنا إليها دون أن نعرف من أين وكيف تنبع هذه الجاذبية الساحقة. فمن اللهجة، إلى النباهة والرقة، وفوق كل شيء إلى تلك العادات الحميمة التي تشعرك بالوقار أمام عظمتها وتقاليدها الراسخة في الزمن، تمكّن عبر رواياته أن يرسم لنا كل خفاياها وملامحها، وإن بدت أحياناً ملتبسة، مثل شبابيكها التي لا تنفتح على مدى ضوئي مديد. وما خطته السنين، جعله كاتبنا الكبير متواتراً يلج القلب دون أيّ وساطة. فأنت هنا أمام مقاربة تحتفي بحياة أقدم مدينة في العالم وبأناس حالما تسمع لهجتهم الرقيقة، يقفز بك الخيال إلى أسلوب حياة تتلهف إلى أدق تفاصيلها، والتوقف مطولاً أمام أسماء أطباقها الغريبة التي تشي بنوع من الغموض المحبب، لتحقق بالتالي انفلات خيالنا ومتعة الاندماج في عالم لم نشك أبداً أنه بعيد عنا. فهي منذ البداية، أي عندما كنا نصل متعبين إلى ساحة المرجة، في إجازة أو رحلة قصيرة إلى العاصمة، كنا لا نعرف من أين نبدأ، فسحرها سرعان ما يأخذ بتلابيبنا ويطغى على أفئدتنا، ومن كان يرجع إلى البلد دون علبة "برازق"، فكأنه لم يزر "الشام"، بل ارتكب خطأ لا يغتفر.

في تعاقب جمع بين السرد ورصد الواقع السوري القديم والمعاصر، بقيت أصابع خيري الذهبي مغموسة في الحبر لتؤرخ لنا سطراً في الأبدية، وتستعيد ما افتقدناه منذ عقود الهمجية عبر صفحات رواياته وكتاباته الصحفية. فهكذا من عاهد الكلمة وشرّع لها أبواب الضمير في عالم انحسرت فيه القيم واندثرت كل المعايير دون أن تترك حتى فسحة صغيرة للمجتمع المدني. هنا جسد احتضنه التراب، وهناك، أي بين أضلعنا وشفاهنا تراث يستمر في العطاء، لأجيال وأجيال ليظل يروي بغيابه الحاضر مأساتنا أو فلنقل حيواتنا التي هي امتداد لنبض حياته. يرحل الجسد وتبقى الكلمة عنواناً لكينونة جديدة. ينتظم في هذا النسق الوعي الجمعي، حتى لدى أولئك الذين لم يقرؤوا له حرفاً، فهم بفطرتهم يعرفون تماماً أن هناك من كتب حكاياتهم ورسم بكلماته ما كابدوه خلال فترة أشبه ما تكون بكابوس لم يتمكنوا بعد من استيعاب فظاعته المهولة.

ميلانو 15-07-2022

روائي سوري يكتب بالإيطالية



علم الجمال الذهبي

فارس الذهبي

حينما مكث والدي في المشفى الفرنسي 43 يوماً، لم يتغير أبداً، بل عاود ممارسة تفسيره لعلم الجمال الخاص به مباشرة بعد نهوضه وفوقته من الحادث الشرياني الدماغي الذي ألمّ به، في غرفته تلك كانت هنالك نافذة كبيرة مطلة على أشجار خضراء كثيفة يمعن النظر إليها على الدوام، في شرود مطلق ومطبق، لم يكن نظره يتزحزح قيد أنملة عنها، ربما كان يفكر في الأشجار أو ربما كان مجرد مدّ للبصر في فسحة بعيدة عن هذا المكان المعقم، لم أدرك أنا، زائره اليومي أكثر من مرة في اليوم ما كان يفعل، أكلمه فيرد علي بابتسامته ذات المئة معنى وكأنه يسايرني، أو كأنه يحاول ألا يجعلني أحزن.. في الصباح تأتي بضع يمامات لتجلس على شباك نوافذ المشفى كلها.. ومنها نافذته.. فكان يرقبها باهتمام ويتحرك قليلاً في اتجاهها.. ربما كانت حركتها خارج المكان وخارج النافذة تبث فيه الرغبة في المتابعة مجدداً فيبدأ بالكلام والكتابة في أوراقه، مرة، طلب أن نشاهدها وكأنه يتأكد من أنها ليست حلم يقظة يشاهده وحده.. طلب أن نتابعها معه ربما كي يزداد يقينه وتفاعله بمجرد تأكيدي على جمال ووجود تلك اليمامات..

أُسمعه موسيقى عود شرقي من اليوتيوب، كي يسترخي قليلاً، فهنالك على الجدران لوحات تشير إلى أن الموسيقى تزيد من تفاعل المريض مع الحياة.. فامتثلتُ، وأسمعته ما تيسر من مقطوعات لآلة العود الشرقي، مما جعل المكان برمته خاشعاً.. وأنا كذلك.

كان الأمر برمته غريباً عليّ، فالمشفى والتقيد بالسرير والأنابيب الموصولة بجسده لا تشبهه مطلقاً ولا تشبه شكل الحياة التي اعتنقها طوال حياته، ولا أسلوب التعاطي مع الكون الذي اعتمده واعتنقه طوال عمره.. كانت بالنسبة إليه سلاسل تقيد حريته وحركته، حريته التي دافع عنها في مواجهة كل أشكال الاستبداد التي واجهها منفرداً، أسيراً في حرب التحرير وأسيراً في مجتمع شمولي مكبل بكافة أشكال القيود السياسية والعسكرية والدينية والاجتماعية، مزق كل تلك السلاسل، محاولاً تمزيق سلاسل المشفى، دون جدوى.. فالحياة بالنسبة إليه لا ترتبط بالبشر فقط، أو بالمحيط الاجتماعي الذي يتفاعل معه ويسكنه، من نشاط ثقافي أو إنساني.. بل كان جلّ وقته ينقضي في السير في الحقول أو البساتين أو الغابات، متابعاً الطيور وسكناها وحركتها وألوانها، عاشقاً للشجر يميز نوع الشجرة واسمها وسلالتها من مجرد إمساكه بورقتها وتقليبها بين يديه، فيقول لي في مشاويره التي اتخذني فيها رفيقاً لدربه علّه يعلمني قليلاً من خبرته الخضراء..

إن لكل شجرة شخصية وطريقة عيش، تتجانس فيها ضمن محيطها، هل رأيت في عمرك غابة مكونة من نوع الشجر ذاته، غابة بلوط مثلاً، أو غابة سنديان، هذا كلام بشر، إنما في الحقيقة فالعكس هو السائد، فالغابات تتنوع بمجملها، ولربما كان هنالك سائد للغابة من حيث العدد، ولكن هذا لا يمنع بأيّ شكل من الأشكال أن تنمو في تلك الغابة أشكال وأنواع مختلفة من الأشجار، تتعايش، وتتفاعل، مع بقية المخلوقات، فإن ضربت حشرة ما نوعاً من الشجر لا تتمكن من الآخر أبداً، وبهذا تحافظ الغابة على أوراقها وخضرتها وبقائها دوماً، الغابة هي فضاء مفتوح للجميع لا يدنسه إلا العقل البشري.. فهي تقبل الإنسان إن تخلى عن كل حضارته ودخلها مثل أجداده، وإن لم يفعل فهي ببساطة تختفي ملحقة الألم به، إن لم يكن الآن فبعد أجيال..

البشر وحدهم هم من يرغبون في العيش في غابات بشرية متجانسة، ببساطة لأنهم لم يصلوا إلى حكمة الأرض المتصلة بمعرفة هذا الكون ودورته..

حدثني طويلاً عن الفرق التطوعية التي قرأ عنها في أوروبا التي تخرج لمتابعة ومراقبة الطيور في الغابات، فقلت له "إنها فرق لكبار السن، وهي لا تليق بشباب روحك"، لم يمانع ولم يعلق، لكنه طلب مني البحث عنها كي يلتحق بهم.. غريبة هي علاقته مع الطيور كذلك، كان عاشقاً لضعفها وجمالها وتعبيرها الحر عبر صوتها، كان يربيها في عشرات الأقفاص في بيته في دمشق، بحيث تتحول شرفته المغطاة بالزجاج إلى مرقص للعصافير.. وأذكر حينما كنت صغيراً، احتفاله الصاخب باقتنائه عصفوراً جديداً، فيجلس



خالد المقدادي

ويُعد كأس قهوة ويستلقي على كنبته، ويقفل أبواب غرفته المترعة بالكتب والمخطوطات، ويفتح باب القفص لينطلق العصفور الجديد مرفرفاً في فضاء الغرفة، ليتخذ من الكتب غصناً له هنا، ويقفز بعدها ليجلس فوق كتاب آخر في رف بعيد هناك، ثم يدخل خلف المجلدات ليلتف ويخرج من مكان آخر.. ليعود للتقافز من رف إلى آخر ومن مكتبة إلى أخرى، كل هذا وسط ضحكه اللامحدود وسعادته المطلقة بالوافد الجديد، الذي يعرّفنا عليه ببساطة هكذا كل مرة، وكأن بهذا العصفور الذي يشكل حريته التي يبحث وبحث عنها طوال حياته، يتعرف بهدوء على مكتبته أو غابة الذهبي الخضراء، التي لا شر أو خطر فيها مطلقاً، غابة من الأفكار والتاريخ والكلمات والسير والأشعار، يطلق عبرها عصفور حريته ليجسد جلّ الجمال الذي يبتغيه الذهبي في حياته، حرية



تراقص بين الكتب..

كنت أرقب هذا وأنا مذهول وخائف، وكان هو يضحك ويبتسم، لينبهني بكل حركة يقوم بها العصفور الجديد "شوف، شوف، شوف بابا، شوف كيف بينظف حاله، شوف كيف بيحرك راسه"، وهكذا شاهدت ببساطة ذلك العالم الذي لم أكن مفتوناً به كما كان.. ثم لأخرج من الغرفة وسط تحذيراته من خروج العصفور إلى الخارج، فأجيبه إن كنت تحبه فأطلقه، ليعاود الرد ببساطة لو خرج فلن يمكث لدقائق حياً، فهذا العالم ليس عالمه..

هكذا كان يحمي العصافير من الخارج المتوحش، ببساطة طفل، يطلقها في المكتبة، المكتبة التي كتب عنها عشرات المرات في أدبياته، معلناً أن لا حياة بالنسبة إليه سوى في المكتبة، المكتبة بالنسبة إلى الذهبي الكبير، هي مختصر الحياة، وهي غايتها، جل ما أنتجه الإنسان، مدمجاً بحرية وجمال الطبيعة، العصافير التي تتقافز فوق الكتب كانت بالنسبة إليه سيمفونية من الجمال، ولو كان الأمر له، لأطلق جميع عصافيره في مكتبة ضخمة كبيرة، مغلقة، فيها من وسائل العيش للعصافير وله ما يجعله سعيداً بقية حياته، ولكن الأمور لم تكن تجري هكذا، فالكتب في المكتبة والعصافير في الأقفاص، في أفضل تنسيق للحياة الممكنة في عالمنا الصعب الذي كنا نعيش فيه. وأما هو فكانت محاولاته للدمج بين العالمين هي نتاج فكره الأدبي، الذي ضخه في مجمل رواياته وأعماله الفنية والبحثية.

حدثني عن شعراء يمتشقون البندقية ليصطادوا العصافير، بعد أن يكتبوا صباحاً قصائد في بكاء الإنسانية، حدثني عن كُتاب لا وقت لديهم لسقاية زهرة في بيتهم، فتموت متيبسة إلى جوار المكتب الذي يعملون فيه، حدثني عن صحافيين يدوسون القطط بسياراتهم دون رأفة في الشوارع.. حدثني طويلاً عن عالم المتناقضات الذي كنا نعيش فيه..

في بلدان أخرى تجد الطيور لنفسها مكاناً للعيش، وخصوصاً الطيور الهشة الصغيرة التي تقتات على النباتات، وتبني أعشاشها وسط الطبيعة، ولكن في بلادنا.. كل ما هنالك يقتل الجمال.. فقط من أجل شهوة القتل.

يستند علم الجمال الذهبي، الذي لم ينظّر له ولا مرة ولم يكتب عنه بشكل مباشر في أيّ مرة، ولكنه مارسه وعاشه طوال حياته، ويمكن للراغب أن يجده متناثراً في العشرات من كتبه، هنا أو هناك في شخصية رجل أو طفل أو امرأة، في تفصيل متخيل أو في قصة واقعية.. يستند على فكرة الزمن وعلاقته بالمخلوقات، فعمر الجمال قصير، والجمال عموماً هش ويحتاج إلى النصرة في مواجهة القباحة.. فكيف لنا إطالة عمر الجمال في بلاد لا تحمي الجمال ولا الإنسان..

لذلك فلقد عزل نفسه لسنوات طوال في معتزله الريفي بحثاً عنه، ومتابعاً له مثل مدمن عاشق كي يعيش إلى جرعات يومية، يجدها في أزهار الكرز تارة، أو في حبات العنب تارة أخرى، ومرات في تربية الطيور ومنها تربية الحمام بأنواعه والطاووس والدجاج الياباني وديك الحبش.. أذكر مرة أنه بنى غرفة صغيرة ليكون الحمام الأبيض فيها، وصنع لها كل مستلزماتها من مأكل ومسند ومشرب، وحصن البرج الصغير بشبك كثيف، ولكنه بعد شهر تقريباً ذهب إلى هناك ليجد أن جرذاً من هذا العالم قد دخل إليها ليلاً ومزق عشرين زوجاً من الحمام ليس ليأكل فقط، بل لرغبة فيه بالقتل.. كما قال.. وفي تلك المرة رأيته دامعاً لأول مرة في حياتي.. وهو يرفع الريش الملطخ بالأحمر بعيداً مع ما تبقى من حلمه فيها.

تربية العصافير بالنسبة إليه كانت محاولة لحمايتها من الخارج حيث لا مكان لها، كان يمارس عادات غريبة في تربيته للعصافير، يطعم الأم منها بيضاً مسلوقاً مع قشره، ويضع لها في الشتاء حبات الأسبرين في الماء، في الصيف يرشها بسحب من ماء بارد لطيف، ويتبعها بمشاركتها لقطع من خوخ أو تفاح أو قشر خيار.. محاولاً تهجين الأنواع، ومتابعة الأفراخ وتقريبها من المدفأة شتاءً كي لا تشعر ببرودة الجو القاتلة.. ولكنه فيما يفعل كان يعبث مع الزمن الذي حاول استشرافه من كتب التراث ومن مكتبته الضخمة مترامية الأطراف..

كانت زراعة الأفكار بالنسبة إليه مثل زراعة البذرة السوداء المجهولة في الأرض، والتي بعد عدة أشهر ستتحول إلى نبتة تطلق وردة حمراء جميلة، محاطة بأوراق زمردية خضراء فاتنة، فيبقى السؤال، هل هذه البذرة هل هي الوردة نفسها أم الوردة هي شيء آخر غير البذرة؟ وهل ستكون هذه الوردة دون البذرة؟ ليأتي الجواب منه: هذه الوردة هي مجموع البذرة والزمن والانتظار، والماء والهواء والشمس.. وكذلك تبنى الشخصيات الروائية لديه، شخصية تتعرف عليها في شكل من الأشكال، شاهدتها أو قرأت عنها أو مررت بها في الشارع، ليأتي الزمن الذي يمر بالكاتب والشمس الخاصة لتبلور البذرة وتحتضنها، لينتجها كل كاتب بطريقته بعد احتضانها في تربة روحه.

من هذه النقطة، انطلق باحثاً عن معنى الزمن المؤثر في الشخصية الروائية التي هي العمود الأساسي للرواية التي اعتمدها وتبنّاها في كتاباته، فيحدثني عن انكبابه في فترة مبكرة من حياته على قراءة كتب التراث الروائي العربي، وتفصيلها بدقة شديدة، وعلى رأسها: ألف ليلة وليلة، وسير: حمزة البهلوان والملك الظاهر، سيرة الملك سيف بن ذي يزن والأميرة ذات الهمة، وكتاب الأغاني ومقامات الهمذاني.. محاولاً إيجاد شكل خاص للكتابة الروائية العربية تميزها بعيداً عن الرواية الأوروبية التي اكتسحت العالم.. وكان السؤال: ما الذي يصنع هوية خاصة للكتابة العربية.. حتى وصل إلى قناعته ومذهبه الخاص.

فالرواية الغربية، والفن الغربي بشكل عام، تخضع بشكل مباشر إلى المنطق الأرسطي، وهو قائم على أقانيم ثلاثة: مقدمة صغرى، فمقدمة كبرى، فنتيجة.. وهذا يمكن سحبه على أساليب السرد النثري، والموسيقى والرسم وحتى العمارة..

فما الذي يميز الثقافة العربية، البعيدة عن المنطق الأرسطي.. فانطلق من دراسة الفن التشكيلي العربي - المشرقي - الاسلامي - المسيحي.. وما هو الشكل الذي يميزنا.. فالفنان التشكيلي العربي، يبدأ بتشكيل وحدة زخرفية، ويحسنها ويبدع في تفاصيلها، ويكون السؤال، ماهي الخطوة التالية: ليكون الجواب: هو إعادة إنتاج هذه الوحدة الزخرفية.. بعد أن ترك الأولى، لتستمر إعادة إنتاج هذه الوحدات الزخرفية إلى ما لا نهاية، بعيداً عن منطق المقدمة الصغرى فالكبرى والنتيجة، ليكون هذا الإنتاج التشكيلي، هو إنتاج مقدمة صغرى، فمقدمة صغرى، فمقدمة صغرى...دون نتيجة، فما الذي أراده هذا الفنان المشرقي، العربي.. ليكتشف أن هذا الفنان لم يرد أن يوصل المتلقي إلى نتيجة، بل أراد أن يوصلك إلى حالة، حالة فنية، أو حالة جمالية، أو حالة تعبيرية، صوفية تأملية غير إشكالية. أراد أن يشاركك فيها. لينتقل في تشريحه للزمن الفني التراثي العربي، إلى الموسيقى العربية، فالمغني حينما يريد أن يغني يبدأ بقول: يا ليل، يا عين، أمان أمان.. فهو لا يريد أن ينقل إليك قصة حزنه أو فرحه، بل يريد أن ينقل إليك حالة فنية أو تأملية تعبيرية.. إنه يريد أن ينقل إليك اللازمة نفسها حتى ينقلك إلى حالة من الطرب والنشوة التي تشبه حالة الدوخة من الدوران..

ليتبع أمثلته بالشعر العربي، دون أن يشير إلى تعميم أو شمولية في الرأي حيث لكل حالة استثناء، وربما استثناءات، فتجد أن الشاعر يضع البيت الشعري الأول، وينمقه ويحسنه حتى يصل به إلى ذروة جماله، ثم لا يبني عليه بيتاً آخر، ليصل إلى ذروة أرسطية، بل يتركه، ويضع إلى جانبه بيتاً آخر.. يماثله جمالاً، ثم يبني بيتاً آخر وهكذا.. لتسأل ذات السؤال، ما الذي يريد أن يقوله الشاعر، لنكتشف أنه يريد أن ينقلنا إلى حالة من الطرب والجمال والنشوة تماثل ما فعله الرسام الزخرفي أو المغني الطربي.. ليملأ نصه بالبديع والسجع والمحسنات من الجناس والطباق..

يريد أن ينقلك إليه، دون رغبة منه في أن ينقل إليك أي شيء سوى الحالة الجمالية..

وقد غدوتُ إلى الحانوت يتبعني
شاو مشل شلول شلشل شول

ليصل في تشبيهه إلى المدرسة النثرية التراثية، فيحدث عن كتاب العرب الأهم "ألف ليلة وليلة" لنجد أن كل هذا السرد النثري، ما هو إلا حالات وقصص مفعمة بالجمال، وضعت إلى جانب بعضها البعض، في تراص كامل، مشابه للزخرف التشكيلي، قصة إلى جوار قصة، وسرد يستولد سرداً، إلى ما لا نهاية.. ليأتي السؤال مجدداً، ما الذي يريده هؤلاء الكتاب سوى أنهم أرادوا خلق حالة، وليس النتيجة.. وكذلك كتب الأغاني والإمتاع والمؤانسة والمقامات..

فإن كان الشكل الأرسطي البياني هو الشكل الهرمي، المثلث، (مقدمة صغرى، فكبرى، فنتيجة) فما هو الشكل البياني الشرقي للفن، إنه وحسب خيري بك كما كان يناديه جيرانه، أو أبوفارس كما كان هو نفسه يحب أن يسميه الجميع، الشكل البياني للفن الشرقي، هو شكل الدائرة الحلزونية، إنه عالم يدور ويدور بلا بداية ولا نهاية.. عالم من الجمال متناهي الزمن.. يمتد عابراً البعدين (الطول والعرض) ليخلق بعداً جديداً عامودياً، يلتف حول نفسه دائماً.. من هذه المقدمة النظرية الأدبية التي تفكّر بها، أنشأ الذهبي زمنه الفني الذي اعتمده في أعماله الروائية، مصالحاً التراث العربي هائل الجمال، مع منطق النتيجة السببية، ليخلق زمناً روائياً خاصاً به، هائل الجمال ومحملاً بالرموز السببية المنطقية التي ستفضي في عقل القارئ إلى نتائج حتمية يتركها للقارئ بحرية الطائر الصغير الذي يتقافز فوق المجلدات التراثية الضخمة في مكتبته..

وهو ما اعتمده بشكل أساسي في رائعته "التحولات" ويقصد بها في أحاديث جانبية صرح بها للصحافة كثيراً، بأنه كان يقصد "التناسخات" أو "الميتامورفوزس" التي تطرأ على الشخصية المحلية إن خضعت للزمن البشري الممتد.. فعبر ثلاثة أجيال، تناسخت الشخصية المحلية من حسيبة، إلى فياض إلى هشام.. في تلاعب



خالد المقدادي

مطلق بالزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين ثلاثة أجيال، تحتل فضاء معقداً ومتشابكاً، مثل البيت الدمشقي، الذي مارس عليه الذهبي تحليلاً فرويدياً كثيفاً، مرر عبره، كما يمرر العالم الكيميائي المواد الكيميائية فوق بعضها، مرر عبره الشخصيات ليرصد تفاعلها عبر المكان الثابت الأساسي، وعبر الزمان الحلزوني المتراص جمالياً، إلى مالا نهاية..

حينما قسم البيت الدمشقي في مستوياته المعمارية الجمالية إلى ثلاثة أقسام فرويدية، تتماثل مع نظرية سيجموند فرويد في التحليل النفسي، فإن كانت الفرنكة هي الأنا الأعلى، فستكون أرض الديار هي الأنا، وتلقائياً سيكون القبو هو الهو..ولكل مستوى معماري في الثلاثية شخصية ستعبّر عن هذا التقسيم الفرويدي، بعد أن يمر في الزمن الحلزوني الذهبي.. لنحصل في النهاية على ساغا عائلية مدهشة.

بنية روائية معقدة وفلسفية عميقة سكبها خيري الذهبي في أعماله الروائية، أخذت منه سنوات كثيرة من التأمل والبحث، محاولاً إعادة إنتاج السرد العربي الجديد، مهجناً مع الفنون والفلسفة الجديدة، فالزمن الفني العربي حسب خيري الذهبي، هو زمن مرصود ومقدر فكرياً علينا، لا يمكن الفكاك منه مطلقاً، فكل شيء في الزمن العربي المتشابك مع الزمن الديني والزمن السلطوي، هو محتوم، فالإنسان يولد بقدر محتوم مسبقاً، فكل شيء مقدر ومكتوب، فهو سيولد ويكبر ويتزوج ويعمل وينتج ويموت كما قُدر له، دون أيّ قدرة له في الاختيار، فالرجل رجل، والمرأة امرأة، والطفل كذلك، ولكل أجل كتاب، ولكل مرء نصيبه المكتوب له.. وهذا نُقل بشكل دقيق إلى النثر العربي، فالإنسان الذي يكسر زجاجاً في بيته، انتقل من حالة الجلوس في النقطة (1) إلى حالة النهوض في النقطة (2) إلى حالة كسر الزجاج في النقطة (3)..وهو حينما يكسر الزجاج لم يقم بفعل اختياري، بل بفعل مقدر له، انطلق من النقطة (1)..وبذلك هو يعود من النقطة (3) إلى النقطة (1) بشكل حلزوني دائري لا متناه، ليبني عليه أفعالا حلزونية مقدرة له إلى ما لا نهاية. فكل ما يقوم به الإنسان العربي - المشرقي هو مقدّر ومكتوب علينا منذ فجر الخلق في كتاب مسطور أو في قرار شبه إلهي من السلطة.. وهو هنا يناقش فلسفات الفرق العربية في العصور العباسية. هذا هو باختصار الزمن الفني العربي، الشرقي المغلق الحلزوني...

في أول احتكاك بين الشرق والغرب، أثناء الحملة الفرنسية، حينما قام نابليون بغزو مصر، مرفقاً حملته بمئات العلماء والكتاب والبحاثة، رصد الجبرتي تلك الحادثة بدهشة شديدة، فكل أولئك الذين كان الشرق ينظر إليهم كمهزومين دائماً وتابعين ثقافياً، فإذا بهم يحملون إلينا علوماً وفنوناً متطورة، كان الشرق في غفلة عنها مشغولاً بالصراع على السلطة.. حيث تعرف الشرق على المطبعة والمسرح والأدب النثري الحديث.. فكانت أول محاولة لرفاعة رافع الطهطاوي، في نقل السرد الغربي، في ترجمة رواية "مغامرات تيليماك" لفينيلون.. في رغبة منه أي من رفاعة الطهطاوي، في إرسال رسالة إلى الحاكم (الخديوي) في أنه ظالم، وأن الزمن مهما طال فهو سيطالك.. وهكذا بدأ احتكاك العرب مع النثر الغربي، متنقلاً بين عدة مراحل، من الرومانسية إلى الواقعية، فالواقعية الاشتراكية، وصولاً إلى اكتشاف المشرق للواقعية السحرية التي ظننا أنها وليدة تجربة أميركا اللاتينية وكتابها العمالقة المعادين للدكتاتورية.. ولكننا نسينا حسب الذهبي الكبير، أن الواقعية السحرية مستمرة في الأدب الغربي منذ عقود طويلة، مع إدغار ألان بو وكتابه الشهير "الأعراف" باسمه العربي.

وقبله بورخيس وأستورياس، الذين قرأوا الأدب العربي بتأن كبير ودراسة حصيفة، ليعود الزمن إلينا مجدداً، حلزونياً ساخراً، إلى النثر العربي الفانتازي، المرتد من ألف ليلة وليلة، وقبله لوقيانوس السميساطي، الأب الشرعي، للكوميديا الإلهية و"رحلات غليفر"، و"غارغانتوا ورابليه".. والتي تشكل عيون الأدب الغربي في القرون الأخيرة.. فالتجربة الأدبية السردية انطلقت من الشرق وعادت إليه..

فأغلب الشخصيات الأدبية الخالدة في النثر الغربي، من هاملت إلى الأب غوريو، وحتى راسكولنيكوف، لم تصل إلى ما وصلت إليه دون البناء الهائل لشخصيات أدبية عظيمة مثل السندباد وعلي بابا وعلاء الدين.. بكل تفاصيلها، يعلق الذهبي وهو يشير إلى طائر صغير محلق فوق شجرة صفصاف.. يتأملها وأنا شارد في دوامات الأدب التي ألقاني فيها.. ليعطف على إشارته فيقول إن الشكل الأدبي العربي يعود إلينا، من جديد محسناً ومضافاً إليه، فلم لا نلتقطه من جديد، ونبني معه، عمارات أدبية روائية..

فهذه المكتبة الهائلة من كتب التراث، لا تحتاج إلا لأن نفتح باب الأقفاص، كي يطير إليها المئات من عصافير كتابنا المحجوزة في أقفاص الخوف، والتشوه الأدبي والنثري.

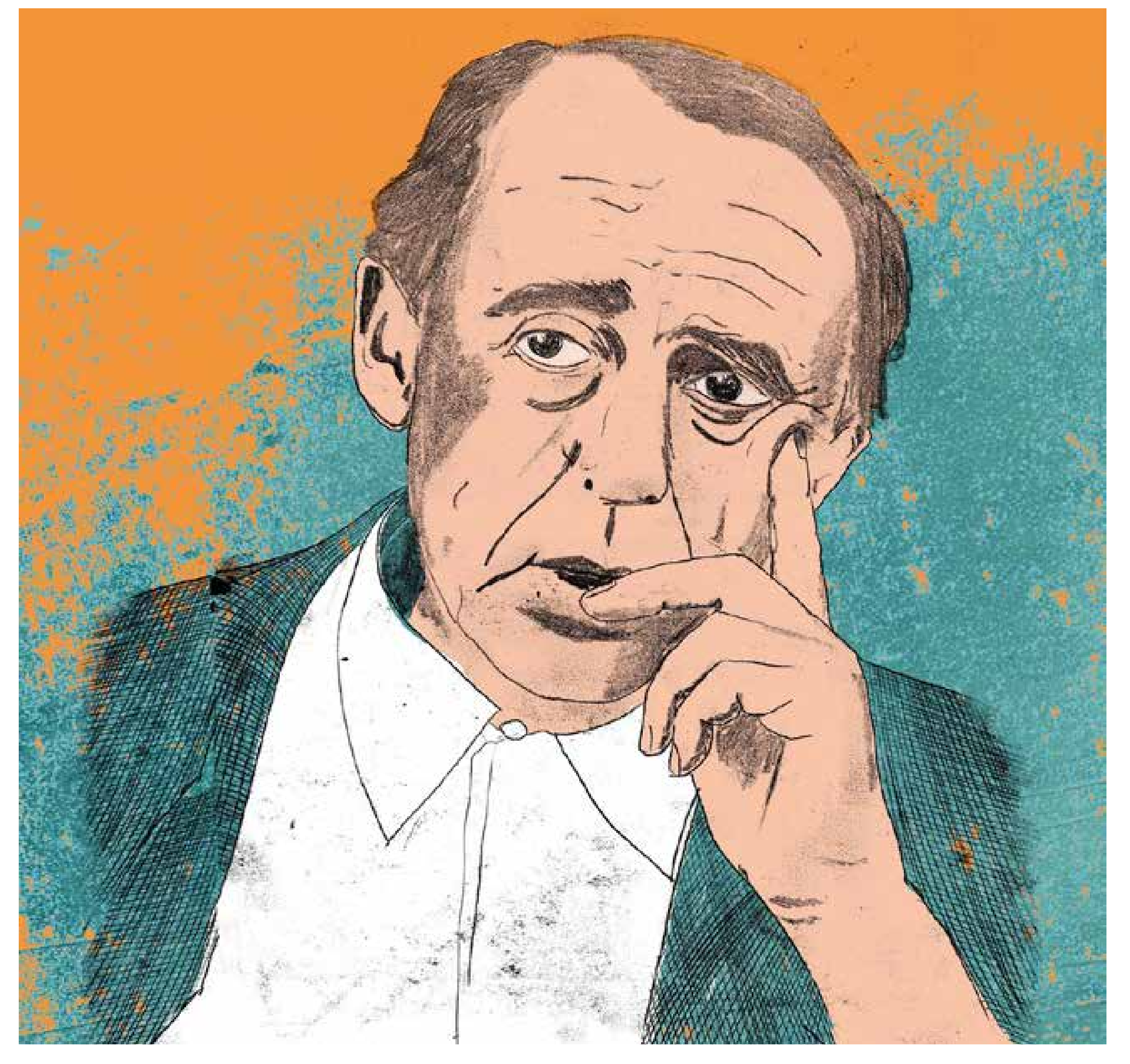
كاتب من سوريا مقيم في فرنسا



النص الزائر

آنا الشاحبة

هاينريش بول



لم أعد إلى أرض الوطن، منذ أن اندلعت نيران الحرب، حتى ربيع عام 1950. عند عودتي لم أجد أحدًا أعرفه في المدينة، ومن دواعي سروري، أن والديّ قد تركا لي بعض المال، فاستأجرت غرفة في المدينة، حيث كنت دومًا أستلقي على الفراش أدخن بشراهة، وأظل أرتقب، دونما أن أعرف ماذا أرتقب على وجه التحديد، حتى أنني فقدت الرغبة في الذهاب إلى العمل. أعطيت صاحبة المنزل نقودًا، وابتاعت لي الأغراض كافة، وأعدّت لي الطعام. في كل مرة، كانت السيدة تُحضر القهوة أو الطعام إلى غرفتي، كانت تمكث أكثر مما أرغب، فيما بعد، علمت أن ابنها سقط قتيلًا في الحرب في منطقة تدعى "كالينوفكا". كانت تمضي إلى الداخل، وتضع الصينية على الطاولة، وتسير إلى ركن ركين معتم حيث ينتصب الفراش. هناك كنت أستلقي، واعتدت أن أطفئ السجائر على الحائط قبالتي، حيث تشكلت عليه بقعٌ سوداء داكنةٌ. كانت امرأة نحيلة الجسد، وذابلة النضارة، حينما كانت تقف، وتتطلع إليّ من فوق فراشي، كانت الرهبة تسري إلى صدري. في البداية ظننت أن لوثةً من جنون قد أصابتها؛ لأن عينيها كانتا واسعتين وتلتمعان بشدة، ولطالما كانت تسألني عن ابنها قائلةً: "هل أنت متيقن أنك لم تذهب إلى هناك؟! تلك المنطقة تدعى كالينوفكا، ألم تذهب إلى هناك ذات مرة؟"

بالفعل، لم أكن أعرف هذا المكان، وفي كل مرة كانت تُلقي بسؤالها، كنت أديم النظر إلى الحائط أمامي، وأخبرها: "لا أستطيع التذكر!". لم تكن امرأة مهووسة، بل كانت امرأة لطيفة ورقيقة للغاية، وكلما سألتني عن ابنها المفقود، نخر الألم روحي عميقًا. لاحقني سؤالها المعهود في اليوم عدة مرات، وعندما كنت أمضي إلى مطبخها، كنت أتطلع إلى صورة ابنها المعلقة فوق الأريكة، كان شابًا أشقر، وقد بدا في زي المشاة العسكري، وعلى شفتيه لاحت بسمة خفيفة.

"التقطت هذه الصورة في المعسكر، قبل أن يخرجوا إلى صفوف المعركة"، قالت صاحبة المنزل. لم تكن صورة طولية، وقد وضع الشاب خوذةً فولاذيةً، ومن الخلف لاحت أطلال حصن وهميّ، تشابكت مع عروش عنب اصطناعية. 'كان سائق القطار!' قالت ثم أردفت: كانت هذه الصورة في القطار، كم كان شابًا نشيطًا!".

اعتادت حمل صندوق الصور، الموضوع على ماكينة الخياطة، بين قطع القماش المهترئة وبكرات الخيط، ودومًا كانت تدفع بمجموعة من صور ابنها إلى يدي، وكان من بين الصور صورة جماعية له في المدرسة، صورة لصبيٍ صغيرٍ، يجلس في منتصف الصف الأول، و"لوح الكتابة" قد وُضع بين ركبتيه، وكُتب عليه على حدة، السادس والسابع ثم الثامن، وشريط من المطاط الأحمر قد طوق جميع الصور، وصورة أخرى التقطت في احتفال المناولة الأولى؛ بدا فيها وهو يرتدي حلةً سوداء أنيقة، وعلى شفتيه ابتسامة، حاملًا في يديه شمعة عملاقة، وفي الخلفية لافتة كبيرة، مرسومة بكأسٍ ذهبي. وتبدّى في الصورة التالية كمتدرب على صناعة الأقفال، وهو يقف أمام المخرطة، ووجهه يشع حرارةً، ويمسك ببعض الأوراق في يديه.

"لم تكن هذه وظيفته!" قالت صاحبة المنزل ثم أردفت: "كانت وظيفة شاقة للغاية!"، ثم أطلعتني على الصورة الأخيرة، وكانت قبل نشوب الحرب. وقف فيها بجانب قطار الخط التاسع في زي سائق القطار، وقتها تعرفت على كشك المرطبات الذي ظهر في الصورة، حيث كنت دومًا أبتاع السجائر قبل سنوات الحرب، كما تعرفت على أشجار الحور العتيقة، التي لا تزال باقية حتى اليوم، و"الفيلا" الرابضة أمامها أسود ذهبية، لكن الآن ما عاد لها أثرٌ. رحت أفكر في تلك الفتاة، التي اعتادت ركوب قطار الخط التاسع، كانت فتاة جميلة ذات وجه شاحب، وعينين ضيقتين. بت طويلًا أتفرس في صورة ابنها، وهو يقف بجانب قطار الخط التاسع، وأنا شارد الذهن أفكر في أشياء كثيرة: تلك الفتاة الحسناء، ومصنع الصابون حيث كنت أعمل آنذاك، حتى أنني سمعت صرير عجلات القطار السريعة، ورأيت عصير الليمون الأحمر، الذي احتسيته في ذلك الصيف في الكشك، كما رأيت ملصقات السجائر الخضراء،

ثم طفت صورة تلك الحسناء مرة أخرى على صفحة ذاكرتي.

- هل تعرفت عليه الآن!؟ سألت صاحبة المنزل.

أومأت رأسي بالنفي، ثم أعدت الصورة إلى الصندوق. بدت الصورة لامعة وحديثة، رغم أن تاريخها يعود إلى ثمانية أعوام.

- لا! لا! كالينوفكا، لا أعرفها! قلت هاتفًا.

اعتدت الذهاب إلى مطبخها، واعتادت التردد على غرفتي. كنت أبيت طوال اليوم، أفكر فيما أريد أن أمحوه من أوراق ذاكرتي، وما كان شيئًا أتوق إلى نسيانه سوى سنوات الحرب.. كنت ألقي برماد السجائر خلف فراشي، وأطفئ جمرتها على الحائط قبالتي. في بعض الأوقات، عندما كنت أستلقي، كان يتناهى إلى سمعي صوت الفتاة التي تسكن بالغرفة المجاورة، أو يمس أذنيّ، صوت الرجل اليوغسلافي النزيل بغرفة بجانب المطبخ، وهو يلقي بسيلٍ من الكلمات النابية، أثناء بحثه عن مفتاح الضوء، قبل أن يمضي إلى داخل الغرفة.

مكثت في الغرفة ثلاثة أسابيع، وأثناء هذه الفترة، أمسكت بصور ابنها "كارل" خمسين مرةً... ذات مرة انتبهت أن الصورة التي يقف فيها الابن أمام عربة القطار، مبتسمًا وهو ممسكٌ بحافظة نقوده، لم تكن فيها عربة القطار شاغرة، وعندما دققت النظر، رأيت فتاةً جالسةً، وقد رقّت على شفتيها بسمةٌ حلوةٌ. كانت فتاة حلوة التقاسيم، ولطالما كانت صورتها، تقفز إلى ذاكرتي وقت الحرب. دنت صاحبة المنزل مني، وتطلعت إليّ في اهتمامٍ قائلة: "الآن تعرفت عليه؟"، ثم مضت حتى وقفت خلفي، بينما راحت رائحة البازلاء الشهية التي وضعتها في مئزر المطبخ، تتضوع من وراء ظهري.

- لا أعرف ابنك! لكنني أعرف الفتاة!

- هل تعرف الفتاة؟

- إنها خطيبته! لكن من حسن الحظ، أنه لن يراها مرة أخرى. قالت صاحبة المنزل.

- لماذا؟ سألتها.

لم تلق بالًا لسؤالي، بل جلست على مقعدٍ بجوار النافذة، وواصلت تقشير البازلاء.

ودونما أن تتطلع إليّ سألتني:

- هل تعرف هذه الفتاة؟

قبضت على الصورة، ومددت بصرى نحوها، وطفقت أحكي لها عن مصنع الصابون، وقطار الخط التاسع، وتلك الحسناء التي اعتادت الصعود إلى القطار.

- هل هناك شيء آخر؟

- لا هذا كل شيء!

تركت البازلاء تتدحرج في مصفاةٍ، ثم فتحت عليها صنبور المياه. في هذه اللحظة، لم يتسن لي رؤية سوى ظهرها الهزيل.

- عندما تراها مرة أخرى، ستفهم لماذا قلت إنه من حسن الحظ، أنه لن يراها مرة أخرى.

- أراها مرة أخرى؟

جففت يديها في مئزر المطبخ، وسارت نحوي، ثم أخذت مني الصورة في رفقٍ. في هذه اللحظة، بدا وجهها أكثر نحافةً من ذي قبل، وأخذت تحدق النظر بي، ثم وضعت يدها على ذراعي الأيسر قائلةً:

- تسكن في الغرفة المجاورة، اسمها "آنا"، لكن نناديها "آنا الشاحبة"؛ لأن بشرة وجهها بيضاء حد الذبول.

- ألم ترها بالفعل من قبل هنا؟

- لم أرها على الإطلاق، لكن صوتها تناهي إلى مسامعي عدة مرات، ماذا حدث لها؟

- لا أود الحديث عن هذا الأمر، لكن من الأفضل أن تعرف حقيقة الأمر. تخرب وجهها بالكامل، وملأته الندوب، بعد أن سقطت من شرفة متجر إثر ضغط الهواء، إذا رأيتها، لن تعرفها!

في المساء، انتظرت طويلًا، حتى سمعت صوت خطى في الردهة، لكنني أخطأت الصوت في المرة الأولى، فقد كان صوت اليوغسلافي مديد القامة. طفق يتطلع إليّ في ذهول، عندما تعثرت قدماي وسقطت في الردهة، فأحسست بحرجٍ بالغٍ، وكل ما تسني لي فعله، هو أنني ألقيت عليه التحية قائلًا: "مساء الخير"، وسرعان ما عدت إلى غرفتي.

حاولت أن أتصور وجهها الغائر بالندوب في مخيلتي، لكنني عجزت عن تخيل هذه الصورة، فدومًا كان يتراءى لي وجهها الصبوح. تذكرت مصنع الصابون، ووالديّ، وفتاة أخرى، كنت أواعدها في تلك الأيام المنقضية، كانت تدعى "إليزابيث"، لكنها طلبت مني أن أناديها "موتز"، وفي كل مرة، كنت أقبل ثغرها، كانت شفتاها تنفرج عن ابتسامة رقيقة، بينما أنا كنت أحس بحماقةٍ شديدةٍ. أثناء الحرب دومًا كانت تراسلني، وترسل لي علب بسكويت محليّ الصنع، وكان يصلني دومًا مفتتًا، كما وصلتني منها علب السجائر والصحف. خطت لي ذات مرة في إحدى رسائلها هذه الكلمات: "ستحرز ثلاثة انتصارات، وأنا حقًّا أشعر بالفخر لوجودك هناك!". لكن أنا لم أشعر لحظةً واحدةً بالفخر لوجودي هناك! عندما غادرت، وعدت إلى أرض الوطن، لم أرسل لها رسالةً كي أخبرها بعودتي. في تلك الأيام، واعدت ابنة تاجر التبغ، الذي كان يسكن في منزلنا، أهديتها صابونة من مصنعنا، وأهدتني سجائر. تكررت اللقاءات، مرة نمضي إلى السينما، ومرة أخرى نذهب إلى مكانٍ للرقص. ذات يوم، كانت غرفتها شاغرة بعد أن غادر والداها، فدعتني إليها. في العتمة الجامحة، دفعتها إلى الأريكة، وعندما انحنيت نحوها، أشعلت مفتاح الضوء، وأخذت تبتسم لي، وفجأةً، رأيت صورة هتلر معلقة على الحائط، كانت صورة ملونة، وقد التصقت حول هتلر- على ورق الحائط الوردي - مجموعة من الرجال بوجوهٍ واجمةٍ، وُضعت صورهم على شكل قلب، ورجال يضعون خوذات فولاذية، كما التصقت بطاقات بريدية، وجميع الصور كانت مقطوعة من المجلات. تركت الفتاة على الأريكة، وأشعلت سيجارة ومضيت إلى الخارج. فيما بعد راسلتني الفتاتان خلال الحرب، وامتزجت كلماتهما بلومٍ وعتابٍ؛ لأنني أسأت معاملتهما، لكنني لم ألق بالًا بالرد على الرسالتين..

انتظرت "آنا" طويلًا، وأنا أدخن في نهمٍ شديدٍ في الظلام الثقيل، وطفقت أفكر في أشياء كثيرة، وعندما وضع المفتاح في القفل، أحسست بخوفٍ شديدٍ أن أنهض، وأمضي لرؤية وجهها. انفتح باب غرفتها، وشرعت تقطع الغرفة ذهابًا وإيابًا.. خرجت من غرفتي، وانتظرت في الردهة، لكن صمتًا مهيبًا قد ساد الغرفة، وسكنت الحركة، وانقطع صوت الغناء، فخشيت أن أطرق باب غرفتها. مسّ أذنيّ صوت اليوغسلافي مديد القامة، وهو يذرع غرفته ذهابًا وإيابًا، وصوت غمغمته، ثم تناهى إلى سمعي من غرفة صاحبة المنزل، صوت فقاقيع الماء في الغلاية، لكن غرفة "آنا" كانت غارقة في الصمت. ومن باب غرفتي المفتوح، رأيت البقع السوداء على ورق الحائط بسبب سجائري.

تمدد اليوغسلافي في الفراش، ولم أعد أسمع صوته، فقط مسّ أذنيّ صوت غمغمته، وتوقف أيضًا صوت الغلاية في غرفة صاحبة المنزل، بينما صوت غطاء وعاء القهوة، قد تناهى من غرفتها، وكان السكون لا يزال يخيم على غرفة "آنا". في هذه اللحظة، خطر لي خاطرٌ، أنها ستخبرني بالأفكار التي صالت وجالت في رأسها، عندما كنت أقف على باب غرفتها... ورن صوت في أغواري يردد: أنها ستخبرني في وقت لاحق.. ستخبرني بكل شيء.

سبحت بعيني في صورة، كانت معلقةً بجانب باب غرفتها؛ بدا أمامي بحرٌ تتلألأ مياهه كقطع الفضة، خرجت منه حوريةٌ في شعرٍ أشقر ومبلل. وقفت تتطلع إلى صبيٍ صغيرٍ يختبئ بين شجيرات زاهية الخضرة، وقد تسنّت لي رؤية صدرها الأيسر العاري، وجيدها الطويل المرمري بمنتهى الوضوح.

لا أعرف متى بالتحديد، لكنني فيما بعد، وضعت يدي على مقبض باب غرفتها، وقبل أن أدير المقبض وأفتح الباب على مهلٍ، أيقنت أنني ربحت "آنا".. ومن الباب المفتوح، لاح وجهها المَلِيء بالندوب المائلة إلى الزرقة، وتضوعت رائحة الفطر، الذي كان يغلي في القِدر من غرفتها، ثم فتحت الباب على مصراعيه، ووضعت يدي على كتفها، وحاولت أن أبتسم.

(تمّت)



مايسة محمد

هاينريش بول: رائد الأدب الألماني الحديث. ولد في مدينة كولونيا في عام 1917، ووافته المنية في عام 1985. حاز على جائزة نوبل للآداب في عام 1972، ولُقب بـ"ضمير الأمة الألمانية". نشأ في أسرة فقيرة، حيث كان والده يعمل في أعمال النجارة. جُند إجباريًا في عام 1938، واشترك في الحرب مدة ست سنوات. جسدت أعماله الأدبية، المعاناة التي شهدتها ألمانيا إبان اندلاع الحرب العالمية الثانية وبعدها، وتناولت معظم أعماله ويلات الحرب، وما كابده من عذابات أثناء سنواتها. حظيت أعماله باهتمامٍ عالميٍ بالغٍ بعد حصده جائزة نوبل للآداب. من أهم أعماله الروائية: "الملاك الصامت"، و"تأملات المهرج"، و"بيت بلا حراس"، و"أين كنت يا آدم؟"، و"لم يقل كلمة واحدة!"، و"مذكرات أيرلندية" وغيرها من الأعمال الإبداعية الأخرى، والتي تُرجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة أجنبية.

الترجمة عن الألمانية: ميرا أحمد



مدينة الكسالى الفاضلة

أمير الشلّي

راودت فكرة العالم المثالي أو الفردوس الأرضي خيال الإنسان منذ قديم الزمان، وقدموا لها تصورات مختلفة لكنها متشابهة من حيث المبدأ. من بين هذه المدن بلدة الكوكاين [1] التي تكتسب شعبية كبيرة في الثقافة الأوروبية. فبلدة "الكوكاين" هو مكان خيالي يتسم بالرفاهة والمتعة، تعتبر جنة على الأرض، خالية من المجاعات والحروب، تعرف بأرض الاحتفالات والأعياد الدائمة. كل شيء فيها بمتناول اليد، خالِية من قسوة الحياة وقيودها، زُينت مبانيها بمختلف أنواع الأطعمة والمأكولات، حيث تفيض فيها الطبيعة بشتى أنواع الحلويات التي تُشكل معالمها.

تعتبر الكوكاين بلد الكسالى إذ يحضر فيها العمل، فكلما زاد نومك زاد ربحك، كل ما عليك فعله هو مد يدك أو فتح فمك وسيصل الطعام جاهزًا. في التصور الفرنسي تعرف البلدة على أنها مصنوعة من الحلويات، خلافًا للتصور الهولندي الذي يصفها على أنها بلدة مصنوعة من اللحوم المطبوخة ومختلف أنواع الأجبان. تعود الجذور التاريخية لبلدة الكوكاين إلى العصور الوسطى، حيث كانت هذه البلدة حلم كل محتاج وفقير. خاصة الفلاحين الذين كانوا يشقون مقابل الحصول على طعام ضئيل، لذلك اختلقوا هذه البلدة الطوباوية حتى يعزّوا بها شقائهم، لتنموا شعبية الكوكاين في جميع أنحاء أوروبا باعتباره مهربًا من حقائق الحياة القاسية. في التصور الفرنسي تعرف هذه البلدة على أنها تتكون من منازل مصنوعة من سكر الشعير والكعك، وكانت الشوارع مرصوفة بالمعجنات، والمحلات فتقدم السلع دون مقابل. أما في التصور الهولندي فتوصف على أنها مدينة اللحوم والملحات، حيث تتجول الخنازير المشويّة بينما السكاكين مغروسة في أعلى ظهورها، أما الإوز المشوي فيحلق مباشرة في اتجاه الأفواه، والأسماك المقليّة تقفز من الماء وتهبط عند أقدام المتساكنين، أما الشجيرات فتحمل لفائف مقرمشة بينما ينمو الجبن مثل الأعشاب، والنوافير مليئة بأفضل أنواع النبيذ وبالشمبانيا، وأما المنازل مغطاة بالفطائر، والأسوار مصنوعة من النقانق. إلى جانب الأطعمة نجد أجمل الملابس معلقة على أشجار الغابة، كما ترتدي الشجيرات الخرز والدبابيس والخواتم. فالكوكاين أرض التناغم التام، حيث يعيش فيها الناس بسعادة وهناء.

تعود أصول كلمة كوكاين إلى اللاتينية والتي اشتقت منها بقية اللّغات الأوروبية للإشارة إلى هاته البلدة الخيالية ولوصف أشياء مرتبطة بالأكل والشراهة، ففي اللغة الفرنسية تطلق كلمة كوكاين على اسم كعكة تباع للأطفال، أما في بلجيكيا فيشير المصطلح إلى الأرض الرائعة واللذيذة، أما في اللغة السويدية فهي صفة تطلق على الشخص السمين والكسول. وبالتالي فضلاً عن ارتباط الكوكاين بمدينة الكسالى الفاضلة فهو كذلك مصطلح يطلق على الأشياء المرتبطة بالأكل والنهم والكسل.

تكرّس بلدة الكوكاين لمبدأ الخمول والشراهة وعدم الإنتاجية، وهي مبادئ تتنافى مع مدينة أفلاطون الفاضلة التي تدعو إلى الإبداع والإنتاجية وضرورة كبح الشهوات من أجل تحقيق السمو الإنساني. إن مدينة الفلاسفة الفاضلة وإن كانت صعبة المنال إلا أنها تمتلك قدرا من العقلانية، حيث قام أفلاطون في كتاباته بسن مجموعة من القواعد الاجتماعية والسياسية التي تمكننا من تحقيق حلم المدينة الفاضلة على أرض الواقع أو حتى تحصيل جزء بسيط منها. خلافًا لبلدة الكوكاين التي تعرف بمدينة الفقراء الفاضلة، والتي نجد فيها غلوًا في المثالية وإسرافًا في الخيال بطريقة تقطع مع نواميس الكون وسننه. لكن رغم ذلك، آمن القدماء بوجود هذه المدينة الفعلي حيث تم إنشاء رحلات كبرى للبحث عنها والعيش فيها. كما كان بعض الأثرياء يبررون ثراءهم المفاجئ كونهم اكتسبوها بعد عودتهم من بلدة الكوكاين.

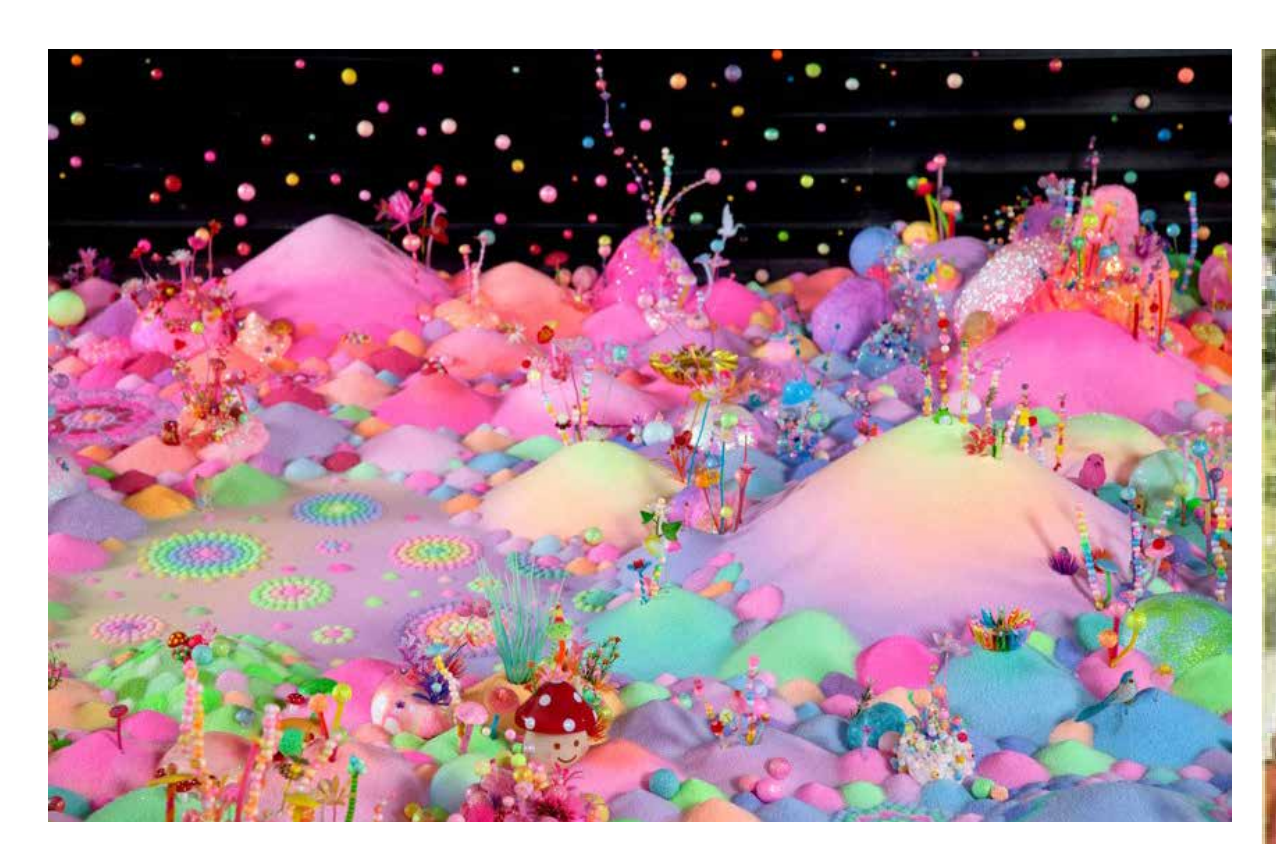
في العصور الغابرة كان الناس سريعي التصديق لكل ما يحكى لهم خاصة إذا ما ارتبط بقصص عجائبية وخارقة للعادة. في ظل نقص المعرفة العلمية سيطرت العقلية الخيالية على فكر إنسان العصور الوسطى، إذ كانوا يغذون نقصهم المعرفي من خلال الأساطير والخرافات الشعبية. مع مر العصور وتطور الفكر البشري أضحت بلدة الكوكاين مجرد خرافة تروى للأطفال قبل النوم. ليصبح بلدا طوباويا خاصا بهم فقط، ما عزز ذلك البرامج الترفيهية والرسوم الكرتونية التي تروي قصصًا عن أطفال يعيشون في عوالم مصنوعة من الحلويات الملونة ذات الرمال اللذيذة والهضاب القطنية القابلة للأكل. بل وحتى تم تشييد مدن ألعاب كبرى مستلهمة من بلدة الكوكاين ذات تصاميم فولاذية تأخذ أشكال المثلجات ومختلف أنواع الحلوى

والسكاكر.

في الفن المعاصر قام الفنانون بمحاولة تمثيل معالم هذه المدينة واقعيًا، عبر العودة إلى الكتابات الأدبية واللوحات الزيتية القديمة لاقتباس البعض من معالمها أو تشييدها على أرض الواقع في شكل تجهيزات نحتية عملاقة. من بين هؤلاء الفنانين نستحضر الفنانة الأسترالية تانيا شولتز التي تعرف باسم الشُهرة Pip & Pop التي قامت بإنجاز أعمال فنية في شكل تنصيبات تأخذ حيزا كبيرا من الفضاء الذي تبني فوقه عالمًا من السكر الملون، والسكاكر اللامعة، والأحجار الكريمة ذات ألوان قوس قزح. لتجتمع معًا وتجسد هضابا وتلالا و بحيرات ذات ألوان الباستيل الطفولية. تتكون تنصيبتها من أكوام من السكر المصبوغ الذي تصنع به أشكالًا زخرفية كالخطوط الحلزونية والدوائر والمانديلا، التي تجاور فيما بينها مما تعطي إيحاء بأنها مشاهد طبيعية ذات ألوان ساحرة وأشكال مبهجة تأسر بها المتلقي. قامت الفنانة ببناء عالمها الخاص المستوحى من بلد الكوكاين الأسطورية. تعتمد الفنانة على التاريخ الغني للعوالم الأخرى الذي يُروى من خلال الأساطير والحكايات الشعبية وأدب الأطفال، الذي ينبثق من نفس الحاجة الثقافية للخيال والسحر. تجتمع الأساطير وأحلام الأطفال لتشكل تضاريس عالمها الذي تسعى إلى التطوير فيه مع كل معرض، حيث أضحت مدينة السكر متلألئة تحت الأضواء المتغيرة، كما أصبحت تتخللها أجزاء متحركة، فالجبال تدور والصخور تتأرجح. عمل مبهج ولذيذ يفتح بابًا من الذكريات والأحلام الوردية.

باحث من تونس









الشركات الرقمية الكبرى تفرض علينا شكلا من أشكال المقايضة: مجانية بعض الخدمات مقابل بياناتنا الشخصية، وتحاصرنا بإعلانات إشهارية مستهدفة، تحدّد فيها أسعار مشترياتنا على المقاس، بناء على الآثار التي نتركها على الشبكة، ما يجعل لتلك الأنظمة نفوذا مستجدّا يساهم في استعبادنا ليس بغلّنا بالأصفاد ورمينا في الزنازين، وإنما بطريقة ناعمة تقوم على الإقناع والخداع ■

الاستعباد الرقمي

بين الوجود الافتراضي والوجود الواقعي

أبوبكر العيادي

الشعر في حضرة الحرف

معرض تشكيلي يحيي حضور الخمرة في الشعرين العربي والفرنسي

كمال بستاني

افتتح في صالة نصف العالم في مدينة سومور (saumur) الواقعة في إقليم لالوار وسط فرنسا معرض الفنان التشكيلي والحروفي المشهور خالد الساعي. يستمر المعرض الذي افتتح بتاريخ 20 أغسطس الماضي حتى نهاية شهر سبتمبر الجاري. وحضر الافتتاح جمهور غفير ونوعي شارك فيه عمدة المدينة إضافة إلى مديرة الإقليم وعدد من الفنانين والذواقة والمهتمين من أبناء المدينة، التي تشتهر باحتفائها بالفنون. مديرة الصالة ماريان شيفالييه (Marine Chevalier) اعتبرت المعرض وهو الأول من نوعه لفنان عربي في هذه الصالة العريقة، فرصة مهمة لزوار المدينة التي تعج بالسياح للتعرف على الفن الحروفي العربي في التشكيل. معتبرة أنه المعرض المحوري أو الرئيسي للصالة في هذا الموسم.

يضم المعرض 24 عملاً فنياً، تتفاوت فيها المقاسات من المتوسط إلى الكبير. كما تتنوع فيها الخامات من الاشتغال على الورق إلى الاشتغال على القماش أو القماش الشفاف. وتمثل التقنيات التي اعتمدها الفنان في الأعمال حدثاً لافتاً من ناحية التنوع والجودة العالية. فقد اشتغل بالأصباغ الطبيعية والأحبار وألوان الإكرليك على الورق. كما اشتغل بتقنيات الكولاج الورقي والقماشي على حدٍ سواء. مما أعطى مساحة كبيرة لاستعراض المواد.

كتبت عن المعرض العديد من الصحف الفرنسية وكذلك مواقع التواصل بشقيها الفرنسي والعربي. وقد استبق ذلك لقاء إذاعي مع الفنان في راديو مونتي كارلو أجرته الإعلامية المشهورة غابي لطيف. للإضاءة على لوحات المعرض ننشر هنا الكلمة المصاحبة للأعمال.

أصوات الشعر وألوان الشراب

في كتاب الشاعر الخليفة العباسي ابن المعتز (861 - 908) **"فصول التماثيل وتباشير السرور"** نقع على كل ما هو مدهش في ما يتعلق بالشراب وأوانيه وألوانه وأشكاله أوصافه وآدابه ومجالسه، والنديم والسقاة والغناء واللهو والطرب، وأثر الشراب على النفس والجسد، والأجمل من ذلك هو تأويلات الشعراء فيه وما قاله المبدعون عن الشراب وحالاته، فللخمر روح تنتقل إلى شاربها فيصبح بروح مضاعفة؛ وقد يكون وجه الساقية أو قوامها باعثاً على النشوة أكثر مما يفعلُ الشرابُ نفسه. وكذلك النديم لحضوره في جوار نديمه أثر مضاف باعث على الزهو. والكتاب المذكور يصور ما كان عليه من الرقي الروحي والثقافي حال عشاق النبيذ قبل أكثر من ألف سنة من اليوم. وما أكثر

من شعر ابن الفارض (لها البدر كأس وهي شمس يديرها هلال وكم تبدو إذا مُزجت نجم)



اللوحة من قصيدة الشاعر الفرنسي أبولينير (الشعر نبيذ في زجاجة)



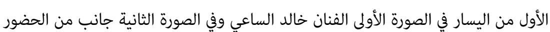
ما كُتب عن الشراب والخمر في الأدب العربي (والفرنسي بطبيعة الحال)، ففي الشعر والأدب العربيان هناك صدىً هائل للشراب، وعُدّ بعض الشعراء كشعراء خمريين مثل الأعشى والأخطل وأبي نواس وأبي الهندي وعمر بن أبي ربيعة حتى لتكاد ثنائية الكأس والشعر متلازمة وملهمة للطرفين.

ليس الانتشاء من الشراب وحده ما يُسكر. ولكن "اسقي كل ما يسلب لبي خمرة إن كان حُسناً أو قراح الماء، أو بيت شعر"، (مظفر النوّاب). الخمر يطلق الشعر. ولكن يمكن للشعر أن يُسكِر أيضا ويفعل مفعول النبيذ.

ومحمود درويش في رائعته "انتظرها" يشعل الحواس الخمس لتشترك في طقس النبيذ وتتداخل أدوارها، وتنفتح على بعضها البعض، فالعين تشرب أيضاً، والأذن تسكر وتعشق، واليد تدوخ، حواس مُطلقةٌ على بعضها البعض ولكن الشراب لا يُسكِر في نظر البعض إنه يضاعف الصّحو،

نص للشاعر نوري الجراح (سُرة غائمة وشرابُ صائح وسكارى يتمايلون ويبتعدون بالكوكب)

من قصيدة جبران أعطني الناي وغنّ (وشربت الفجر خمراً في كؤوسٍ من أثير)



الأول من اليسار في الصورة الأولى الفنان خالد الساعي وفي الصورة الثانية جانب من الحضور



الأول من اليسار في الصورة الأولى الفنان خالد الساعي وفي الصورة الثانية جانب من الحضور

نص للشاعر جلال الدين الرومي (إن ظللت ثملا بالمادة فأنت أعمى عن كأس الروح)

ومن أسمائه العربية القديمة "قهوة "، فلما ينقضي الصحو ينبغي مقاضاة وصل الشراب. وما زال الشعر والشراب حالتين من الابداع تغذيان وتلهمان الشعراء منذ العصور المبكرة للأدب، قبل الإسلام: **"اليوم خمر وغداً أمر"** (امرؤ القيس) وإلى يومنا هذا.

المتصوفة، بدورهم، ذهبوا بعيداً في توصيف الخمر حتى أن بعضهم كتب قصائد طوالا عن الخمر. وبعض القصائد سميت بالخمرية. فأخذوا الخمر والشراب إلى آفاق أخرى، فالخمرة الإلهية هي خمرة الحب والكلمة.

وهي حالة من الارتقاء بهذا المفهوم وإعطائه أبعاداً جديدة. فالشراب يرتقي بالمرء درجات في حالة روحية عليا يفقد الجسد معها وزنه، ويُحَلّق مع الروح **(الحب، الكلمة، الخمرة)** ويسبح في ملكوت التخيلات وجنّة الأفكار. **"شربت الحب"** (البسطامي)، **"سكرنا بها من قبل أن يُخلق الكرم"**. لكن في الخمر معنىً ليس في العنب، وخمرة ابن الفارض نور يضيء الروح والعقل، ولكم ارتبطت الخمرة بالطقوس المقدسة حتى أصبحت الكأس هي نفسها مقدسة، فالكأس التي تشغل الروح وترتقي بالخيال تصبح مسرح تخيلات، فهي البدر والشمس والقمر والهلال والنجم.

" لو كنتُ أعرف أن الكأس تكون هكذا سابقةٌ كلِّ موعدٍ/هل كنتُ بكّرت لأرعى في الهالة قامة النار"، (نوري الجراح)، فالكأس فاتحة المواعيد وقرينة الحب والمحبوب، والمركب النشوان هو المركب القادر على حمل الإنسان برحلة الكشف والمتعة، فيها تصبح كل موجودات الوجود وكذا الطبيعة في حالة سكر وانتشاء. فالخمر، هذا، حبيس الزجاج هو شعر يفيض نوراً وشغفاً ما أن يتجرعه المتلهفون للشراب، فالخمر روح والكأس جسد.

أعود لابن المعتز الذي يُشَبّه الشاربين في الحانة بالحروف، فكل مستوى من الانتشاء بالنبيذ يشبه حرفاً، لكن السّقاة هم أبداً مثل حرف الألف.

"وكأن السقاة بين الندامى ألفاتٌ على السطور قيام".

الخمر/النبيذ: هو حِبر الحب يطوف في العروق والشرايين على شكل كلمات من النشوة والخيال، بحروف لانهائية، لا تني تتشكل، وتعيد تشكيل نفسها في كل لحظة لتمازج الدمَ والنَّبضَ

في هذا المعرض حاولت القبض على الهارب من هذا الكلام المتمرئي في تبدلات لانهائية، وثراء لا يني يرسل عبر العصور أشعة نشوةٍ لا تفنى.

شيء عن الفنان

فنان تشكيلي وحروفي، درس الفن في جامعة دمشق والخط في إسطنبول. أقام أكثر من ثلاثين معرضا فرديا وعددا كبيرا من المشاركات بالمتاحف والملتقيات والصالات. منها في المتحف الوطني بدمشق، متحف الفن بون في ألمانيا ،متحف جواتي روخو في المكسيك، البيت العربي في مدريد، كوزومز وورد في بلجيكا، المجلس جاليري في دبي، بينالي روما، صالة غاتينو في كندا، صالة بيج بوند في فرجينيا بأميركا، جويت آرت جاليري ويلسلي في بوسطن والكثير من المشاركات في العالم .

قام بتدريس الفن والخط في عدد من المؤسسات والجامعات مثل جامعة ميشيجان، ويلسلي كوليج، جامعة ييل، المؤسسة العربية الأوروبية في غرناطة، وأصيلة في المغرب وغيرها.

أعماله مقتناة في عدد من المتاحف والمؤسسات والبنوك والمجموعات الخاصة مثل: المتحف البريطاني في لندن، متحف البرغامون في برلين، البيت العربي في مدريد، متحف بويبلا في المكسيك، مؤسسة أصيلة في المغرب، قطر فاونديشن، متحف الشارقة للخط، دويشة بنك، بنك المشرق، بنك قطر الأول، قاعة روز رويز في لندن ودبي. والكثير منها ومن المجموعات الخاصة في مختلف أنحاء العالم.

حاز على العديد من الجوائز منها الجائزة الأولى لبنك البركة بإسطنبول ، الجائزة الأولى في بينالي الشارقة لمرتين. والجائزة الأولى الحروفية في مهرجان الجزائر للخط الدورة الثانية، والجائزة الأولى لخط الديواني الجلي في المسابقة الدولية لفن الخط في إسطنبول Ircica.

يعيش ويعمل ما بين الإمارات وفرنسا والولايات المتحدة.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

فؤاد حمدي

الاستعباد الرقمي

بين الوجود الافتراضي والوجود الواقعي

أبوبكر العيادي

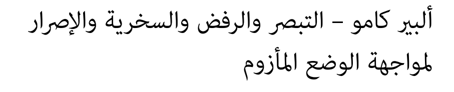
من المفارقات العجيبة أن إنسان هذا العصر الذي اكتسب حريته الجسدية والفكرية بعد معارك ضارية دامت أجيالا، بات يرضى بأن يرهن حريته برضاه لقوى جديدة تفرض عليه سلطانها بوسائل مبتكرة، ويقبل أن يعيش في ما يشبه العبودية الطوعية بعبارة إتيان دو لا بويسي. تلك الوسائل التي طالما حلم بعض الطّغاة أمثال بونابرت وستالين وماو تسي تونغ وتشاوشيسكو بامتلاكها لإخضاع رعاياهم، وتخيل جورج أورويل جانبا منها في روايته "1984"، تحققت على أرض الواقع بفضل عمالقة النت، غافا (غوغل وأبل وفيسبوك وأمازون)، حيث صار وكلاء المحادثة الذكية الجديدة من نوع "مساعد غوغل" أشبه بجواسيس حقيقيين، يقتحمون بيوتنا بغير استئذان، ونقبل بوجودهم طوعا كما يقبل المرء نير استعباده.

تلك الشركات الرقمية الكبرى تفرض علينا شكلا من أشكال المقايضة: مجانية بعض الخدمات مقابل بياناتنا الشخصية، وتحاصرنا بإعلانات إشهارية مستهدفة، تحدّد فيها أسعار مشترياتنا على المقاس، بناء على الآثار التي نتركها على الشبكة، ما يجعل لتلك الأنظمة نفوذا مستجدّا يساهم في استعبادنا ليس بغلّنا بالأصفاد ورمينا في الزنازين، وإنما بطريقة ناعمة تقوم على الإقناع والخداع. فالنصوص والصور والأصوات المتدفقة بفيض لا ينتهي، والتي تؤثر على حياتنا العاطفية والشخصية والمهنية، يقع التصرف فيها بتقنيات الذكاء الاصطناعي دون علمنا. والمعلوم أن لوغاريتمات الذكاء الاصطناعي غالبا ما تبنى وفق عدد هائل من المعطيات الإحصائية، ويكفي أن يشوب تلك المعطيات خلل أو نقص كي يتفشى العيب في اللوغاريتم بشكل دائم. من ذلك مثلا أن أنظمة التعرف على الوجه الأميركية أثبتت جدواها في صنف "الرجل الأبيض" أكثر من سواها.

نتج عن ذلك كله تطور في الوضع البشري، جعل النظر في العواقب السياسية والاجتماعية وحتى الأخلاقية لتكنولوجيات الإخبار والاتصال أمرًا حتميًّا بل وعاجلا لا ينتظر الإرجاء، لاسيما بعد التحولات الأخيرة، كتعميم التعرف على الوجه في الصين؛ ونية إيلون ماسك تخزين المعلومات في دماغنا من خلال إنشاء غرسات، وكان قد أنشأ عام 2017 شركة "نورالينك" بهدف خلق اتصال مباشر بين الدماغ والكمبيوتر؛ ورغبة مارك زوكربيرغ المعلنة في استخدام "الدماغ والحاسوب" لقراءة رغبات زبائنه، الذين يوافقون على ارتداء خوذته، قراءة مباشرة.

فكيف نتصرف في مواجهة التحولات الرقمية التي تؤثر على حياتنا وحرياتنا بعد أن صار الفضاء الإلكتروني فضاء عامّا، وحوّر الوضع البشري بجعله مرقمنا باطّراد؟ هل توجد طريقة لوضع حدّ لتأثير تقنيات الذكاء الاصطناعي في حياتنا اليومية، وتحكّم الشركات العملاقة في بياناتنا الشخصية؟

في كتاب "عبوديات افتراضية"، يقدّم لنا جان غابريال غاناسيا المفكر والباحث المتخصص في الذكاء الاصطناعي بوصلة رقمية لتوجيهنا في الحياة، سواء أكانت متصلة أم غير متصلة بالإنترنت، وتحذيرنا من مخاطر لا تتمثل بالضرورة في هيمنة الآلات على الإنسان، لأنه يستبعد أن تستولي الآلات على السلطة، وإن كان لا ينفي أن تحل محلّه شيئا فشيئا في مواقع كثيرة بفضل إمكاناتها التي ما انفكت تتطور؛ وإنما هو يحذرنا من أشكال السيطرة الأخرى، مثل مختلف أوجه الهيمنة الرقمية، وجمع البيانات التي تساهم في تحديد السمات والاستهداف

ألبير كامو – التبصر والرفض والسخرية والإصرار لمواجهة الوضع المأزوم

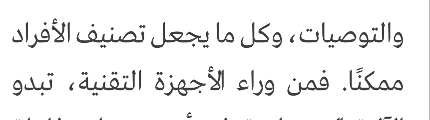



جان غابريال غاناسيا -في العالم الرقمي نعيش عبودية طوعية

إيلون ماسك - تجربة ربط الدّماغ بالكمبيوتر

مارك زوكربيرغ – نحو قراءة الأدمغة مباشرة

عبوديات افتراضية



والتوصيات، وكل ما يجعل تصنيف الأفراد ممكنًا. فمن وراء الأجهزة التقنية، تبدو الآلية الاجتماعية في أيدي جهات فاعلة ذات نفوذ تقوض السلطات السيادية.

يتساءل المؤلف: أما زلنا على قيد الحياة نحن الذين يعيشون على الإنترنت؟ بالغوص في صحف التاريخ والمراجع الأسطورية، يخبرنا أننا لم نعد على قيد الحياة بالطريقة نفسها، إذ أعيد تشكيل الصداقة والثقة والسمعة والعمل بالاستناد إلى الروابط الافتراضية، ويكشف لنا عن عملية إخضاع، لا بل عن عبودية طوعية، ولا يرى أن الخلاص يأتي من لجان الإيثيقا التي تسعى دون جدوى لفرض قواعد تقوم على التقاليد الأخلاقية الحيوية وعلى الحقوق الأساسية، رغم أنه سبق أن ترأس لجنة الإيثيقا بالمركز الوطني للبحوث العلمية بباريس.

يُثري المؤلف عرضه بالتطورات التاريخية والفلسفية والاجتماعية ذات الصلة بمفاهيم مثل الخصوصية والصداقة والمشاركة والرقابة والثقة والسمعة والإنصاف والكرامة الإنسانية والشفافية والعبودية، فيستحضر لفيفا من الكتّاب أمثال غوته، لويس كارول، أوجين سو، زولا، بروست، بول فاليري، أندري جيد، بروطون، بورخس، نتالي ساروت، كونديرا، أمبرتو إيكو، وعدد من المفكرين أمثال أرسطو، مونتاني، باسكال، روسو، كانط، نيتشه، ماركس، هيجل، أرندت، ريكور، ليفيناس، سارتر... ليستخلص من كل ذلك أن "العالم الرقمي يوفر لنا إمكانات عديدة، وفي الوقت نفسه نشعر إزاءه بأننا عبيد نوعا ما، فنحن موثّقون بأزمّة وأعنّة، بيد أننا لسنا مرغمين عليها، ولو وعينا حقًّا هذا الواقع، فسوف يكون بوسعنا حينئذ أن نحاول التخلص منه".

ولسائل أن يسأل: كيف يمكن للإنسان أن يفقد حريته في عالم، هو العالم الرقمي، تبدو فيه الحرية بلا حدود؟

يتحدث جان غابريال غاناسيا عن محركات البحث في الشبكات الاجتماعية، تلك التي لا غنى عنها في العالم الرقمي والتي يبدو تأثيرها علينا غير ملموس. تلك الهياكل المعلوماتية تتمتع بنفوذ لا يني يزداد ويعظم، ولا تمرّ المعلومة التي تصل إلينا إلا عبرها، أي بعد إخضاعها لعملية ترشيح. وإذا كانت المعلومات كلها مناسبة لسِمات الفرد، فإن ذلك الفرد سوف ينظر إلى العالم ويتصوره من خلال زاوية محددة، دون أن يملك وسيلة لمعرفة ذلك، فضلا عن تقلص فضاء النقاش والجدل، لأننا في عالم نملك فيه حرية المعرفة والوصول إلى المعلومة لا محالة، ولكن نواجه في الوقت نفسه كومًا من المقترحات التي تربك قراءاتنا المخصوصة للعالم. وذلك هو الخطر الأول، أما الخطر الثاني، فهو ما قد ينجم من عواقب على الأنظمة السياسية، حتى في البلدان المتقدمة، حيث يمكن أن تصبح السياسة عملية ماركيتينغ، حين تستعمل نفس وسائل الدعاية الإشهارية في المجال السياسي. وقد تقودنا إلى دكتاتوريات من نوع جديد؛ فإذا كانت الدكتاتورية التقليدية تتلخص في استيلاء شخص على السلطة لفائدته، فإن النتيجة تكاد تكون هي نفسها حين تحوز شركات كبرى نفوذا واسعا، دون أن تكون خاضعة لأيّ قانون، من أيّ جهة.

يقول غاناسيا "ثمة مخاطر استعباد لا جدال فيها. وخوفي أن يحتل الفاعلون الكبار مكانة أهمّ. ولذلك ينبغي أن نتساءل: ما هي الطرق التي يمكن أن نستردّ بواسطتها الممتلكات المفقودة؟ لأن السيادة أمر جوهري. رمزيا، الشعب هو الذي يحكم عبر عدد من المؤسسات، ولكن هذا معطَّل اليوم. لأن الشركات العملاقة مستقلة سياسيا، فلا أحد يصوت لفائدة غوغل أو فيسبوك، ولا أحد يملك القدرة على التحكم فيها".

عبر غربلة النصوص الإيثيقية المألوفة، يكشف جان غابريل غاناسيا عن حدودها، ذلك أن المبادئ التي تم الاستشهاد بها، أيّا ما تكن قيمتها، والآراء التي قدمتها اللجان التنظيمية لم تأت في الغالب سوى بتوصيات عبثية تتركنا عاجزين عن مواجهة العالم الذي يتبدى للعيان؛ والأسوأ من ذلك، أن تلك اللجان غالبًا ما تردد مخاوف عفا عليها الزمن، في حين أنها تتهرب من المخاطر الواضحة. ومن ثم فالكاتب يدعونا إلى عدم الاعتماد على المذاهب الإيثيقية التقليدية، أو الإصغاء إلى مبادئها.

فهل ثمة بديل؟

للإجابة عن ذلك السؤال، يستعمل الكاتب بوصلة ذات اتجاهات أربع رسم عليها خارطة عن حيواتنا في الشبكة والعبوديات التي تؤدي إليها. في شمالها "المتّصل" (Online)، وفي جنوبها "غير المتصل" (Offline)، وفي شرقها "في الحياة" (Onlife) فيما جعل غربها لمن هو خارج الحياة (Offlife) وقد ربط بالموافقة بلا حدود على الحياة في الشبكة. فما هي

فؤاد حمدي



هذا الحياة التي نحبس فيها وقت عقولنا المتاح، ونقوم بتحميل الوعي، ونحلم بأننا بشر محوَّرون بفعل التكنولوجيا، ونغدو كلنا سوائل؟ صفحة صفحة، يقتفي المؤلف نقاط بوصلته الأربع لتناول مبادئ العدل والشفافية وإثارة مسألة "اللاعبودية" التي لا تزال في رأيه قابلة للتحقق، حيث يرسم سبلا عملية ممكنة لتجنب الوقوع في حبال الشبكة، أو النفاذ منها إلى عالم يكون فيها المرء حرّا تماما، غير خاضع لغير مشيئته.

تلك "الحياة على الشبكة مع دليل الاستعمال" تقود القارئ إلى تجاويف العالم الرقمي، مع التمسك ببعض المبادئ الأساسية المستوحاة من ألبير كامو، أيام كان صحافيا بجريدة "المساء الجمهوري" (Soir républicain)، حيث دعا في سبتمبر 1939 إلى أربع سبل لمواجهة فوضى الحرب والحفاظ على الكرامة في ظل الاستعباد: "التبصّر، الرفض، السخرية، والإصرار". تبصر أمام رهانات السلطة، رفض نقل الأخبار الزائفة، التوسل بالسخرية كسلاح ضد البديهيات الخاطئة، الإصرار على المضي بالقناعة حتى أقصاها. إذا كان تحديث غاناسيا للتطور التقني لعبوديتنا الافتراضية يرتاب من المواقف التبسيطية التي تدافع عنها لجان الأخلاقيات في الشركات الخاصة، فإنه لا ينسى ربط قضية التحرر الرقمي بإطار سياسي وأخلاقي أكثر عمومية وإنصافًا ودقة وفعالية.

كاتب من تونس مقيم في باريس



الأشياء وقيمتها وثقافتها

هيثم الزبيدي

إذا قررت يوما زيارة الفاتيكان فنصيحتي أن تزوره بصحبة مرشد سياحي. المرشدون السياحيون في الجولات التي تنظم لمشاهدة النفائس الفنية يحوّلون الزيارة من فرجة إلى اطّلاع ووعي بأهمية ما أمامك من أعمال نحتية ولوحات. سيركز المرشد على التماثيل في مطلع الجولة، وهي في أغلبها رومانية ولا تنتمي كثيرا إلى الفن المسيحي. لكن عندما تصل إلى كنيسة سيستينيا وتنظر إلى اللوحات التي رسمها مايكل أنجلو على جدرانها وسقفها، وينبهك المرشد إلى التشابه الكبير بين التماثيل الوثنية والشخوص الذين يجسدون أجزاء من لوحات سقف الكنيسة، مثل "خلق آدم"، أو جدارها، مثل "الحساب الأخير"، تصبح اللوحات حكاية، وليست مجرد إبداع لفنان من عصر النهضة. مايكل أنجلو كان يمر يوميا على قاعة التماثيل قبل أن يصعد السقالة ويبدأ الرسم على السقوف والجدران. عيناه كانتا تلتقطان المشاهد، لتجد تفاصيل العضلات والأرجل والسيقان والوجوه طريقها إلى رسومه. هذه حكاية مختلفة عمّا يحاول مايكل أنجلو أن يرويه من قصص لأنبياء وشخوص في لوحاته. وعينا بهذا مهم لأنه يمثل انتقالة من النظر للأشياء بتبسيط، إلى التمعن فيها بعمق.

هذا مثال على المحتوى الثقافي المحيط بالأشياء. الأشياء تكتسب قيمة أكبر (ليست بالضرورة مادية) عندما نعرف حكاياتها. يمكن القول إن هذا ما جعل الغرب متميزا على المستوى الفردي عندما تتعلق الأمور بالأشياء.

خذ مثلا النظرة إلى الخمر بين عالمنا والعالم الغربي. في عالمنا، وباستبعاد التحذيرات الدينية لأن هذا ليس مكان مناقشتها، يبدو الخمر قيمة ساذجة لمشروب مسكر. ليس من باب المصادفة أن ما يعرض في حانة أو بار في فندق من الخمور في عالمنا العربي محدود. الخمر مهمة وليس ثقافة. في الغرب الشيء يختلف. الخمر حكايات. حكاية سنة إنتاجه، وحكاية جغرافيته، وحكاية صاحب الكروم وقلعته. لو تصفحت دليلا عن الخمر، وعادة ما يكون مجلدا ضخما، ستجد الكثير من التفاصيل المحيطة بكل قنينة تجدها على رفوف متجر أو حانة. من يجمع الخمر في الغرب، يخصص لها غرفا في فيلّته. هذا أحمر معمر يخزن مائلا وبرطوبة معينة، وذاك أبيض لا معنى لأن يكون معتقا ويجلس في ثلاجة. هذا من جنوب إيطاليا حيث الشمس القوية، وذاك من العالم الجديد في أميركا الشمالية أو الجنوبية، أو من تنويعات الكروم في أستراليا ونيوزيلندا. الخمر صار ثقافة.

لدي صديق محام بريطاني لا يسكن بعيدا عن داري. انتبهت في أيام الآحاد أنه يتجول بسيارة ستروين قديمة. السيارة التي تقف أمام داره عادة مرسيدس من الموديلات الحديثة. لكن اكتشفت أن الكراجين الملحقين ببيته يختزنان سيارتين ستروين "فينتج"، أي قديمة وليست أثرية (لا توجد سيارات أثرية أصلا). اكتشفت أيضا أنه استأجر أكثر من مرآب في بيوت قريبة لا يحتاجها أصحابها، وقام بتخزين المزيد من سيارات ستروين الفرنسية. كلها قديمة وبحال تبدو وكأنها خرجت بالأمس من المصنع. صديقي يخصص الكثير من الوقت للعناية بسياراته. اختار مجموعته بعناية، ولديه حكاية يرويها عن كل موديل من هذه السيارات. هو لا يجمعها لأنها جميلة أو لأنه يفكر في بيعها في يوم من الأيام. هذه مجموعته الخاصة بحكاياتها التي بحث عنها واستمتع بها، وبحكاياته معها. هذه السيارات لم تعد مجرد سيارات، بل جزءا من ثقافة اقتناء السيارات.

أسواق الأنتيكات في الغرب، وفي بعض الدول العربية، هي أسواق للحكايات. ثمة الكثير مما يقال عن قطع الأثاث والمزهريات. المكتبة الغربية مليئة بمجلدات تروي قصص كل قطعة أثاث أو مجموعة أطباق وسكاكين وملاعق وأشواك. برامج التلفزيون التي تواكب مزادات الأشياء، هي برامج ثقافية بامتياز. خبراء يجلسون وهم يتحدثون عن كل قطعة معروضة وحكايتها. القيمة المادية مهمة بالطبع وينعكس هذا على أثمان الأشياء، لكن مع القيمة المادية ثمة قيمة معرفية. هذه الأشياء أو الأنتيكات تروي تغيرات العصور وتطور الصناعة أو الحرف.

فكرة الاقتناء، أو تكوين المجموعات الفردية للأشياء، هي عالم ثقافي من نوع خاص لا علاقة له بالأدب والسينما والمسرح والنقد كما نفهم الثقافة في عالمنا. لسنوات، كان هناك اهتمام بموضوع المجموعات الخاصة من المقتنيات في العالم العربي. ثمة من يجمع اللوحات أو السجاد أو الأثاث. آخرون يجمعون كتبا نادرة أو حتى صناديق أعواد الثقاب. البعض قد حرص على تدوين بعض المعلومات عن مجموعته محاولا تسجيل حكاياتها، لكن بالتأكيد لم نجد جهدا معرفيا متكاملا لرصد تلك القصص. مرات كنا محظوظين فنجد كتبا تاريخية أو كاتالوغات لمجموعات طوابع كتبها غربيون عن البريد في عالمنا، فاستزدنا معرفة. أذكر مرة قرأت كتابا جميلا أعدته معمارية عراقية عن حكاية الملابس في الإمارات. لكن تبقى محاولات متفرقة تحتاج أن تجد اهتماما أكبر من الأفراد. تلك الحكايات عن الأشياء هي ثقافة من نوع آخر لا يقل أهمية عن كلاسيكيات الثقافة العربية ■

كاتب من العراق مقيم في لندن